



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Rafael Batista Dias

Névoa e a dialética alegórica da imagem: uma leitura constelar em torno da fantasmagoria,
da poeira e do limiar na teoria do conhecimento de Walter Benjamin

Florianópolis

2023

Rafael Batista Dias

Névoa e a dialética alegórica da imagem: uma leitura constelar em torno da fantasmagoria, da poeira e do limiar na teoria do conhecimento de Walter Benjamin

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Filosofia, área de concentração Ontologia.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Wu

Florianópolis

2023

Dias, Rafael Batista

Névoa e dialética alegórica da imagem : uma leitura constelar em torno da fantasmagoria, da poeira e do limiar na teoria do conhecimento de Walter Benjamin / Rafael Batista Dias ; orientador, Roberto Wu, 2023.

163 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Florianópolis, 2023.

Inclui referências.

1. Filosofia. 2. Walter Benjamin. 3. Névoa. 4. Filosofia da História. 5. Literatura. I. Wu, Roberto. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Filosofia. III. Título.

Rafael Batista Dias

Névoa e a dialética alegórica da imagem: uma leitura constelar em torno da fantasmagoria,
da poeira e do limiar na teoria do conhecimento de Walter Benjamin

O presente trabalho em nível de Doutorado foi avaliado e aprovado, em 23 de agosto de 2023, pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Dr. Roberto Wu (Orientador)

Instituição: Filosofia - UFSC

Prof. Dr. Raul Antelo

Instituição: Letras Literatura - UFSC

Prof. Dr. Ulisses Razzante Vaccari

Instituição: Filosofia - UFSC

Prof. Dr. Helano Ribeiro

Instituição: Letras Tradução - UFPB

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para qualificação ao título de Doutor em nome do Programa de Pós-Graduação em Filosofia (PPGFil-UFSC).

Prof. Dr. Jerzy Brzozowski

(Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFSC)

Prof. Dr. Roberto Wu (Orientador)

Florianópolis

Agosto de 2023

A Sílvia Francisco Dias (*in memoriam*),
meu pai, fotógrafo-artista e *flâneur* moderno

AGRADECIMENTOS

À profa. Dra. Ana Luiza Andrade, pelo acolhimento na minha chegada, em 2016, a Florianópolis, os cafés da manhã e os chás da tarde, os bolos de rolo, as comidas indianas e o coentro orgânico do seu quintal, os diálogos em torno da magia e da experiência em Benjamin – e o nosso livro de Osman Lins (que, de alguma maneira, pelas nuvens do diário não-publicado, aqui deságuam) – e, sobretudo, a aura diante da paisagem do Pântano do Sul, sob a névoa de William Turner, que nos olha.

À Djulia Justen, Vanessa Salum, Adriana Varandas, Marina Santos e toda gente afetuosa do Neben-UFSC, por transformar aquela pequena sala do Centro de Comunicação e Expressão da Universidade em um dos espaços mais profícuos e receptivos para reflexões transversais e disruptivas na encruzilhada entre filosofia, literatura e psicanálise.

Ao prof. Dr. Roberto Wu, meu orientador e o primeiro a receber esta “Névoa” com tamanho cuidado, a quem devo, em maior parte, a presentificação desta tese e, ainda, pela propedêutica à luz de Heidegger, Dilthey e Kierkegaard, como porta de entrada para a filosofia continental contemporânea.

À Sirlei, pela amizade rara, o mel com cúrcuma, o cachecol artesanal, os achados filosóficos pelos corredores da UFSC e, mais ainda, por sua sensibilidade e delicadeza de outro tempo.

A Italo Lins Lemos, pela leveza da amizade, seu afeto pernambucano e nosso Nordeste insurreto.

À Ana Cláudia Dolores e sua família, pelas risadas, amizade longeva e encontros genuínos no Recife.

A Bruno Carboni, Gian Couto, Giulianna Ronna, Lucyane de Moraes e tanta gente benjaminiana amável e gentil que conheci no I Congresso Internacional Walter Benjamin, organizado pelo prof. Dr. Ricardo Timm de Souza e equipe, no segundo semestre de 2018, em Porto Alegre (RS), proporcionando um ambiente fértil de pensamentos e percepções novas.

Ao prof. Dr. Helano Ribeiro, pelas pistas, rastros e pepitas poético-filosóficas, nas fases anteriores, durante e final, tanto no suporte à leitura e à pesquisa, até a qualificação e defesa deste texto.

Ao prof. Dr. Raul Antelo, pela profundidade teórica e poética, postura douta e acercamento generoso para com esta tese, o que me concede uma honra incomensurável. O seu diligente gesto, ao escrever um texto de arguição já na fase de qualificação, é algo que guardarei como uma Névoa desfeita do gelo.

Ao prof. Dr. Ulisses Razzante Vaccari, pelas aulas em torno de estética, Kant e Benjamin na UFSC, além da dialética em suas matizes e no interesse pelo acompanhamento desta tese desde suas etapas intermediárias.

Ao prof. Dr. Rafael Barros Vieira, da UFRJ, pelo curso de extensão sobre Walter Benjamin e marxismo, em encontros virtuais durante a pandemia, e por seu papel de franco mediador e fomentador de ideias e conversas filosóficas, incluindo sobre Agamben.

Aos integrantes do Grupo Imagens Políticas da Udesc, na pessoa da profa. Dra. Fátima Costa de Lima, pelas montagens brechtianas que presenciei, reflexões compartilhadas e recepção ímpar.

Ao poeta venezuelano radicado em Buenos Aires, Sebastián Arismendi, pela remessa do livro *Conceptos de Walter Benjamin* e pelas mensagens de suporte, poemas e resistências críticas.

À Sofia Schramm de Brito e Cris Viana, anjos de Klee no meu turbilhão sem dormir.

Aos docentes, discentes e técnicos administrativos do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFSC, nota 7 na avaliação da CAPES, em função dos debates fecundos, laços verdadeiros e altíssima qualidade em tudo que vivenciei.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de pesquisa concedida durante todo o período da minha prospecção e qualificação, somado ao tempo da pandemia e aos ataques à democracia e às minorias políticas, dando-me guarida e condições para prosseguir, e sem a qual seria inviável este trabalho.

Os sete velhos

A Victor Hugo

*Fervilhante, repleta de sonhos, cidade
Onde o espectro, de dia, interpela o passante!
Tal seivas, os mistérios correm à vontade
Nos estreitos canais do colosso possante*

*Quando, certa manhã, na rua triste e feia
As casas, que a bruma chegava a alongar,
Simulavam os dois cais de um rio em cheia,
E, num cenário à alma do ator similar,*

*Uma névoa suja e amarela inundava todo o espaço
Eu, falando com meu espírito cansado
E enrijecendo como um herói meus nervos, passo
A passo ia em meio ao trânsito pesado*

(...)

*Minha razão queria ter o leme em vão;
O temporal frustrou os seus esforços,
E dançava, dançava a alma, embarcação
Sem mastros, num monstruoso mar sem litoral!*

(Baudelaire, 1861, p. 238)

O mais profundo encantamento do colecionador consiste em inscrever a coisa particular em um círculo mágico no qual ela se imobiliza, enquanto a percorre um último estremecimento (o estremecimento de ser adquirida). Tudo o que é lembrado, pensado, consciente torna-se suporte, pedestal, moldura, fecho de sua posse. Não se deve pensar que o tópos hyperouranios, que, segundo Platão, abriga as imagens primevas e imutáveis das coisas, seja estranho para o colecionador. Ele se perde, certamente. Mas possui a força de erguer-se novamente, apoiando-se em uma tábua de salvação, e a peça recém-adquirida emerge como uma ilha no mar de névoas que envolve seus sentidos. – Colecionar é uma forma de recordação prática e de todas as manifestações profanas da “proximidade”, a mais resumida.

(Benjamin, 2019, p. 348, H 1a, 2)

RESUMO

A hipótese deste trabalho é a de que é possível pensar, imagetivamente, uma unidade constelar no pensamento filosófico de Walter Benjamin. Desde seus escritos sobre a linguagem na década de 1910 até as considerações finais, ontológicas, políticas e éticas, sobre a fantasmagoria, a história e a revolução, o que se enxerga é um tipo de reflexão dialético-alegórica acerca do pó: substrato residual minúsculo - fina camada que se retrai, todavia se adensa -, dos vencidos, dos objetos, da destruição e do domínio paradigmático de um tempo repetitivo, linear e homogêneo. Trata-se, assim, de mostrar como, metodologicamente, Benjamin constrói tal prisma, a partir de imagens de pensamento (*Denkbilder*) da Névoa (*Nebel* ou *Nebelhauche*), como marco na modernidade do Capitalismo tardio. Pretende-se assim, na introdução metateórica, mostrar o tríptico gesto do desvio, da cesura e da coleta como etapas para os métodos da apresentação (*Darstellung*) e reparação histórica no escopo da teoria do conhecimento benjaminiana. Em seguida, o objetivo é expor os saltos dialéticos da Névoa no quadro constelacional: do véu à fantasmagoria, da Aura ao obnubilado, da utopia à ruína, da poeira à catástrofe e do limiar à coleção do ínfimo. Por fim, a proposta é evidenciar a existência menor, porém recorrente na obra benjaminiana, da poeira e dos vultos como imagens dialéticas a partir do *spleen* de Baudelaire.

Palavras-chave: 1. Walter Benjamin 2. Névoa 3. Filosofia da História 4. Literatura

ABSTRACT

The hypothesis of this thesis is that it is possible to conceive, imagetically, a constellar unit within Walter Benjamin's philosophical thought. From his writings on language in the 1910s to the final, ontological, political, and ethical considerations on phantasmagoria, history, and revolution, what is seen is a kind of dialectical-allegorical reflection concerning dust: a tiny residual substrate - a thin layer that retracts but also condenses - of the defeated, objects, destruction, and the paradigmatic domination of a repetitive, linear, and homogeneous time. It is thus a matter of demonstrating how Benjamin methodically constructs such a prism, based on thought-images (*Denkbilder*) of the "Mist" (*Nebel* or *Nebelhauche*), as a landmark in the modernity of Late-Stage Capitalism. The meta-theoretical introduction aims to show the triptych gesture of deviation, caesura, and collection as stages for the methods of presentation (*Darstellung*) and historical reparation within the scope of Benjaminian theory of knowledge. Subsequently, the objective is to expose the dialectical leaps of the Mist within the constellational framework: from veil to phantasmagoria, from Aura to obnubilated, from utopia to ruin, from dust to catastrophe, and from threshold to the collection of the infinitesimal. Finally, the proposal is to highlight the lesser yet recurrent existence of dust and shadows as dialectical images in Benjamin's work, stemming from Baudelaire's *spleen*.

Keywords: 1. Walter Benjamin 2. Mist 3. Philosophy of History 4. Literature

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Diagrama A	81
Figura 2 – Foto “Rue de La Montagne-Sainte-Geneviève” (1924), de Eugène Atget	108
Figura 3 – Foto "Point de vue du Gras" (1826), de Joseph Niépce	108
Figura 4 – Foto "Vue du Pont-Neuf" (1836-1839), de Louis Daguerre e Mathurin Fordos ..	109
Figura 5 – Foto "Le boulevard du Temple" (1838), de Louis Daguerre	109
Figura 6 – <i>Frame</i> de “Noite e Névoa” (1956), filme de Alain Resnais	110
Figura 7 – “Gradiva de Jensen” (Séc. II d.C.), baixo relevo neoático, Museu do Vaticano ..	110
Figura 8 – Quadro “Angelus Novus” (1920), de Paul Klee	110
Figura 9 – “Atlas Mnémosyne” (1929), Prancha 39, de Aby Warburg.....	111
Figura 10 – Capa da 4ª edição espanhola do Atlas Walter Benjamin (2015).....	112
Figura 11 – Foto de Walter Benjamin (1897 ou 1902), por Selle und Kuntze (Potsdam)	112
Figura 12 – Foto de Walter Benjamin (1937), por Gisèle Freund.....	112
Figura 13 – Quadro “Daedalus and Icarus” (1630), por Girolamo Riminaldi	146
Figura 14 – Quadro “The Lament for Icarus” (1898), por Herbert James Draper	147

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

- AERT – A Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica
- AVE – A Vida dos Estudantes
- CR – Capitalismo como Religião
- EP – Experiência e Pobreza
- IP – Imagens de Pensamento
- IB – A Infância em Berlim por volta de 1900
- LPP – Livro das Passagens Parisienses
- OCCA – O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão
- NA – O Narrador
- ODBA – Origem do Drama Barroco Alemão
- PCV – Para uma Crítica da Violência
- PSIB – Paris do Segundo Império Segundo Baudelaire
- PC – Parque Central
- PHF – Pequena História da Fotografia
- RMU – Rua de Mão Única
- SLGH – Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem
- SCH – Sobre o Conceito de História
- SPFP – Sobre o Programa da Filosofia Por Vir

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
2	O SOPRO DESVIANTE DA NÉVOA E A BRISA NA TEMPESTADE - A TEORIA DAS IDEIAS SEGUNDO WALTER BENJAMIN	20
2.1	DESVIO COMO MÉTODO: NOS RASTROS DO INEFÁVEL	29
2.2	CESURA, LIBERAÇÃO E A FILOSOFIA POR VIR: KANT E COHEN	39
2.3	COLEÇÃO, BAUDELAIRE, BRISA E A ILUMINAÇÃO PROFANA	51
3	“VÉU-LADOS” - BRILHO E FUMAÇA DA MODERNIDADE	57
3.1	FANTASMAGORIAS DO CAPITAL: MARX, LUKÁCS E WEBER	61
3.2	ESPECTROS E DERRIDA	65
3.3	NÉVOA E NOITE: AS FANTASMAGORIAS DA SOBREVIVÊNCIA	73
4	AURA E OBNEBELADO: FINA PELÍCULA QUE QUEIMA	77
4.1	OS DESVIOS DA NÉVOA: INST(AURA)ÇÕES, INSTANTES E SEMELHANÇAS	84
4.2	CORES, MAGIA E OS SEM-EXPRESSÃO: A NÉVOA CIRCUNDANTE À AURA	93
4.3	DIALÉTICA EM SUSPENSÃO NO LIMAR ENTRE A NÉVOA E O VENTO	101
5	DO PÓ DOS SÉCULOS À CATÁSTROFE - CHOQUES NO TORVELINHO ..	115
5.1	A ÉTICA DA MEMÓRIA – O <i>SPLEEN</i> DIANTE DA BORRA E DO TRAUMA	119
5.2	RUÍNA DOS SONHOS E DESPERTAR – SOB OS ESCOMBOS DA DESTRUICÃO	124
5.3	A COLEÇÃO DO ÍNFIMO – REVOLUÇÃO E REDENÇÃO	136
5.4	A FRACA FORÇA MESSIÂNICA DA BRISA E O VOO DO PÁSSARO	144
6	CONCLUSÃO	151
	REFERÊNCIAS	154

1. INTRODUÇÃO

O ‘mar monstruoso e sem fronteiras’, que o poema evoca no verso final, é o universo transtornado de L’Éternité par les Astres

Walter Benjamin¹

Esta tese, cujo tema central pauta-se pela imprevisibilidade e instabilidade de uma “presença-ausência” (ou “ausência-presença”, a depender da dialeticidade do olhar), mediante a crítica aos estatutos clássicos da metafísica e da estética da tradição ocidental, a partir do foco na familiaridade inquietante da Névoa para Walter Benjamin, guarda, ao menos, uma dupla visada de interesse. Em primeiro lugar, estamos aqui falando da capacidade de recuperação da linguagem de algo ou alguém, dado um recorte sobremaneira específico dentre os quais situam-se objetos, coisas ou seres vivos solapados pela poeira de um tempo do progresso infinito e repetitivo. Recai, aqui, uma tarefa ética, não no sentido de um *ethos*, cartilha de como comportar-se bem e de modo virtuoso, para alcançar a boa vida tal qual os estoicos. Menos ainda significa ratificar uma atitude apriorística que prescindir da emoção, enquanto móvel de ação, e da recorrência ao mito, de maneira contrária à que Platão já concebera, cerca de 25 séculos atrás, estabelecendo um elo magistral entre a ideia e a alegoria. Em outro sentido, vislumbra-se, desta vez, sim, uma ética em termos de uma disposição política diante do desafio para com o pormenor. Frente ao empilhamento de camadas e mais camadas de pó proveniente da mesma destruição que modifica o planeta por meio do uso da razão ordenadora e limitada pelo seu próprio arco de visão – e que, nos dias de hoje, define a suposta realidade forjada sob o signo de uma modernidade fantasmagórica –, Benjamin prenuncia, décadas antes da crise climática que nos assola, sintomas mais profundos da

¹ BENJAMIN, W. *Passagens*. Edição alemã de Rolf Tiedemann; organização da edição brasileira Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Féres Matos. 1ª reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, (1982) 2018, p. 599, J 76, 3. Tal aforismo, que cita o livro *A eternidade conforme os astros* (1872), de Louis-Auguste Blanqui, e suas formulações místico-filosóficas sobre a lógica da repetição no universo, relaciona um dos versos da poesia de Baudelaire, a ideia da Névoa, por meio da alegoria de um mar monstruoso que avança violentamente (sem fronteiras) espaço adentro.

barbárie anunciada: a anestesia traumática dos combatentes de guerra, a sobrepujança da técnica a vociferar contra o sensível humano, a queda paradigmática da experiência, a repressão do onírico a favor do simbólico (e, na mesma medida, a significação-mor do ditame hegemônico contra os desconcertos da ambiguidade, a subjetividade excessiva presente na narrativa poética e a inexpressividade dos silentes), a pobreza estética, e, sobretudo – aqui, particularmente, entram as condições e preocupações deste estudo –, a perda da imanência mágica no ato de nomeação, mediante a linguagem, e sua consequente incapacidade de liberação dos existentes de uma imobilização externa que lhes aprisiona.

Foi com base no material preparatório do *Passagens*, obra inacabada que fora prospectada, em breves interrupções, entre os anos 1927 e 1940, e, ainda, como continuação dessa pesquisa, nas virulentas teses *Sobre o conceito de história* (1940), que o filósofo, ensaísta, crítico, jornalista e escritor alemão nos apresenta, alegoricamente, o cenário de uma tempestade material povoada de detritos e vencidos clemente, em mudez consternada, à espera da reparação (ou *tiqqun*, em hebraico) que os redima da catástrofe que incendiou seu poros e, dialeticamente, os converte agora, estáticos, sob uma película gélida e inquebrantável. Em última instância, veremos que tal tarefa ética benjaminiana sintetiza uma atitude, ao mesmo tempo, místico-religiosa e linguística, à semelhança do *experimentum linguae* da infância (*in-fans*)². A salvação é, assim, um ato de trazer de volta a memória de um passado colapsado em direção à possibilidade viva do instante, espécie de nova anúncio transformadora capaz de restaurar o outrora pleno e anterior à mitigação, mediante o chamado *Jetztzeit* (tempo-de-agora), o que incluiria, aí, também fazermos a devida reparação das ideias de Walter Benjamin, esse um intelectual perseguido e morto durante o regime nazista na Europa.

Em segundo lugar, a justificativa desta tese, além do esforço ético inicial, busca acercar-se, de modo sutil, em torno de uma inquietação estética no tocante à nomeação que encontramos, a partir dos escritos de Benjamin e também com base nas análises do próprio autor em torno do *spleen* na lírica de Baudelaire, a um ente-forma do “ene-voado” – ou seja, a paisagem circundante à Névoa. Isso porque, a despeito das ricas contribuições exegéticas ao legado benjaminiano que deslindam suas ideias e teorias (dentre as mais conhecidas, a Aura, a reprodutibilidade técnica, experiência, narração, rememoração etc), e de haver, em paralelo, uma profusão de estudos e narrativas

² Ver AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

literárias sobre a ocorrência de nuvens e de paisagens brumadas, ressoa-se uma referência seminal de comentários à luz da ontologia da Névoa, mesmo sendo esse termo bastante recorrente na obra benjaminiana. A título de exemplificação, deparamo-nos com dezenas de citações a tal palavra que, no original, assume as formas *Nebel* ou *Nebelhauche* (respectivamente, “Névoa” e “película de Névoa”), e, ainda, outras variações tão válidas quanto (*Blutnebel*, como “Névoa de sangue”, e a enigmática *mystischen Nebelschleier*, ou “mítico véu de Névoa”), somente para nos determos no *LPP*. Há, no entanto, pequenas pulsações estelares, em teor similar, também em excertos de *Rua de Mão Única*, no *Infância em Berlim por volta de 1900* e, de forma indireta, nos textos sobre as cores datados da juventude.

Em comum, as inferências à Névoa parecem tatear o escuro de uma iluminação profana de uma estética do informe, isto é, daquilo que não se conforma a determinações de uma *ousia* aristotélica, tampouco reduz-se a mera matéria inerte. Intui-se, portanto, este estudo mais no sentido de uma ontologia negativa, pelo menos conforme a interpretação que se pode dar no cuidado de consideração das observações de Benjamin diante de tal ocorrência, como a manifestação de uma realidade que escapa tanto de convenções de materialidade definida quanto de uma temporalidade linear. Ela parece ter sua tessitura própria, a ponto de compará-la, no fragmento “Partida e regresso” (“*Abreise und Rückkehr*”), do *IB*, a um útero, pura imagem de fecundação, ou, em possível compreensão semelhante estabelecida, aqui nesta tese, enquanto espinha dorsal, como ideia que se resvala na Origem (*Ursprung*).

Assim, a questão estética é uma das porções que move esta pesquisa, o mesmo incitamento que comungamos, desde o início dos nossos primeiros levantamentos feitos na tentativa de dar conta de um Real (aqui no sentido lacaniano, de algo que rompe com a calma solipsista do simbólico) mais de 80 anos após a morte de Benjamin, com aquilo que o corcundinha berlinense estabeleceu, na derradeira seção do ensaio da *Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, às voltas com a possibilidade de uma “politização da arte”. Acreditamos que a exortação mantém-se premente, a despeito dos possíveis riscos já apontados por críticos e até pelo próprio Benjamin, no sentido de uma arte política esvaziada de si mesma ou, em outro polo, de uma “arte pela arte” igualmente destituída de sua essência. De todo modo, contra qualquer forma de estetização da arte, fenômeno que se agiganta em lastros inimagináveis nos tempos de hoje, com seus cálculos algorítmicos, urge, ao menos, a consciência – ou, em termos

benjaminianos, o despertar do sonho fabricado e ilusório para a verdadeira imaginação – política e estética diante das transformações infringidas, não somente à constituição das obras de arte, por meio da técnica, mas, principalmente, às mudanças nos mecanismos de percepção e de aparato sensorio e sensível sob as quais a humanidade tem sido modulada e acostuada a aceitar como natural. Imagens, que outrora povoavam o imaginário, sinônimo de densidade, senão de pura reflexão, de *páthos* e memórias da experiência, hoje têm sido substituídas pela lógica do capital das mercadorias-fetichismo, mera casca vazia de sentido, tal como via Lukács, em *História e consciência de classe*. É inexorável o resgate da crítica frankfurtiana, a esta altura, contra os modelos de produção de arte contemporâneos, presente, em certo sentido, em Benjamin, no entanto, de outra forma, ainda mais fulcral em Adorno, Horkheimer e demais pensadores da Teoria Crítica da primeira geração.

Posto isso, evocaremos, ao longo desta tese, um feixe de artes esteticamente politizadas com base, dentre demais referências teóricas, no prisma do campo ampliado, ideia pensada por Rosalind Krauss (em seu artigo publicado em 1979). Como matriz, analisaremos a Névoa por intermédio do duplo contato Benjamin-Baudelaire, para pensarmos também as vivências atuais (a tibia *Erlebnis*, que subjugou a *Erfahrung*, a tal experiência verdadeira). Muitas vezes, de modo fortuito, como aquilo que vem nos interpelar, um vazio que comunica sua mudez (pelo sintoma, pelo sonho, pela poeira, pelo estrato menor da Névoa etc), buscaremos, aqui, abarcar suas latências negativas, içando velas como método de captura da brisa revolucionária. E, mais do que isso: trata-se de uma tentativa aqui de mimetizar o gesto contido naquele conselho de Scholem a Benjamin sobre a importância de se delinear a viragem de olhar para a borra do café. De outro modo, significa inscrever duas ações neste acercamento em relação ao “ene-voado”, a saber: a recuperação de uma magia da linguagem, conforme explicita Menninghaus (1995), relativa à língua adâmica como resposta à derrocada para a difusa construção do mito de Babel (esta vendida como realidade); e o olhar desafiado pela monstruosidade e, ao mesmo tempo, pela sutileza desta borra (os restos ou poeira, mas aqui, no caso, analisaremos a partir do eixo da Névoa baudelairiana-benjaminiana). Então, diante daquilo que vem, encontraremos pepitas brumosas que iluminam este percurso, entre as quais podemos destacar as obras do artista dinamarco-islandês Olafur Eliasson, que estabelece um jogo com ambientes nebulosos, a partir de cores e luzes; criações do fotógrafo alemão Michael Wesely, com suas imagens de ultra-longa

exposição de prédios e cidades; o pintor alemão Gerhard Richter, que elabora pinturas sobre objetos de vidro e espelhos; e, num lapso temporal maior, temos o impressionista Claude Monet, e suas superfícies vaporosas nos quadros *Pont de L'Europe* e *Gare Saint-Lazare* (1877); a dilatação do tempo nas imagens oníricas do cineasta russo Andrei Tarkovsky; a paisagem densa de Alain Resnais em “Noite e nevoeiro” (1956); a Névoa cidadina e a melancolia em *Asas do desejo* (1987) de Wim Wenders; a natureza esmaecida da Grécia e a transição da infância em meio à noite de pura incerteza em *Paisagem na neblina* (1988), de Theo Angelopoulos, entre tantos outros que atravessam a película enevoadada nos tempos modernos. Outra referência maior deste texto é *O grande vidro, ou A noiva despida por seus celibatários, mesmo* (1915-1923), do francês Marcel Duchamp. A pintura sobre uma enorme placa de vidro é uma peça-instalação, dividida em duas seções e feita de óleo e chumbo, que fomenta discussões e interpretações na seara crítica pelo seu significado oculto e pela ascese poética. Há também a série *Equivalências* (*Equivalents*, 1923), primeira obra fotográfica a ser exposta em um museu, do fotógrafo alemão naturalizado norte-americano Alfred Stieglitz, precursor do movimento pictorialista. Todas as obras de arte, dentre tantas citadas como exemplos de politização da arte com vistas à libertação da consciência e o despertar para o imaginário até então reprimido, possuem o fato de que iluminam profanamente o espaço multitudinário das cidades contemporâneas.

O método adotado é, novamente, iluminado pelas teorias de Susan Buck-Morss, por meio da sua dialética por imagens e o olhar constelacional. Acredita-se que tal modelo seja o mais fidedigno para com o tema que pretendemos esboçar e destrinchar nas próximas páginas. Ao longo do primeiro capítulo, iremos esmiuçar as razões pelas quais escolhemos o recorte das imagens dialéticas e também o tríptico gesto (desvio, cesura e coleção), como um marco teórico para nossa construção teórica exegética. A hipótese é de que é possível, a partir dessa metodologia, pensar uma unidade constelar específica no limiar do pensamento benjaminiano, que o atravessa em todas as fases e em várias obras (e não apenas no LPP e no SCH), a saber a ideia da Névoa, em sua acepção alargada e informe, desdobrável em poeira, Aura, fumaça, película, sopro e brisa, se tomarmos tanto suas versões mítica quanto cidadina.

Por fim, esta tese está estruturada em quatro capítulos, em cuja disposição constelar assenta-se o espírito do *Trauerspiel* e a exploração de peças decadentes e ínfimas. Tal distribuição expõe um par dialético, em cada capítulo, que delinea uma

análise abrangente em cada seção subsequente. O primeiro capítulo, intitulado “O sopro desviante da Névoa e a brisa na tempestade – a teoria das ideias segundo Walter Benjamin”, estabelece uma propedêutica em torno da justificação metateórica para o recorte adotado a esta pesquisa, abordando a crítica de Benjamin a Kant e aos neokantistas, em particular no texto “Sobre o programa da filosofia por vir” (“*Über das Programm der kommenden Philosophie*”). O segundo capítulo, intitulado “Véu-lados: brilho e fumaça da modernidade”, aborda a evolução do conceito de véu para a noção de fantasmagoria no contexto do Capitalismo. Enriquecido pelas interpretações de Benjamin, Marx e Lukács, esse exame coaduna-se aos contrastes tardios entre os espectros de Derrida e a ninfa de Didi-Huberman.

Já no terceiro capítulo, “Aura e 'obnebelado': fina película que queima”, explora-se o conceito de Névoa em si, traçando as transições dialéticas e as metamorfoses que envolvem a Aura. O diálogo entre o obnubilado e a ideia de queima (da imagem, do passado) é central nessa análise. E, por fim, o quarto capítulo, intitulado “Do pó dos séculos à catástrofe – choques no torvelinho”, busca atualizar o debate após o ocaso paradigmático da Aura. Para isso, recorre-se às reflexões de pensadores como Susan Buck-Morss, Raul Antelo, Olgária Matos e Ana Luiza Andrade, explorando temas como ruinologia, anestésica e a empobrecida experiência. Esse último capítulo também adentra uma análise psicanalítica da ontologia negativa da Névoa, à luz das teorias de Freud e Lacan, examinando traumas, convulsões e o papel do “pequeno objeto a” como representante do outro. A seção contempla, ainda, o papel do colecionador no projeto benjaminiano, ao investigar fragmentos e figuras que remetem à Névoa, particularmente no contexto do *LPP*, estabelecendo conexões com o *spleen* de Baudelaire.

As imagens dialéticas fustigam este trabalho, ocupando também seu devido espaço.

2. O SOPRO DESVIANTE DA NÉVOA E A BRISA NA TEMPESTADE – A TEORIA DAS IDEIAS SEGUNDO WALTER BENJAMIN

Der Nebel erscheint als Trost des Einsamen. Er erfüllt den Abgrund, der um ihn ist.

Walter Benjamin³

O que é um volume portador, mostrador de vazio? Como mostrar um vazio? E como fazer desse ato uma forma – uma forma que nos olha?

Didi-Huberman⁴

A falsa escolta dos reflexos alimentará o apego aos acordes da música-névoa do nosso nome. Dentro dele e de suas irradiações todas as lições do vazio fulguram... até que por milagre o sentimento do mundo encontra o do tempo, e somos dissolvidos pela metade.

Marcelo Ariel⁵

Essa presença de um outro ausente não nega a realidade do dado, da segurança da riqueza e dos presentes, mas introduz o murchar passageiro dessa segurança, como a brisa que faz pregar nas velas de um barco segundo a bela imagem de Benjamin — para partir de verdade, o navio precisa de um outro elã, do elã consciente do navegador que sabe aproveitar o vento favorável.

Jeanne Marie Gagnebin⁶

Apreende-se, no escopo do método epistemológico e da filosofia da história de Walter Benjamin (1892-1940), que o pensamento é eivado de sismos entre ação e contemplação. O desvanecimento e a digressão entram, desse modo, na busca pela recuperação do tecido intersticial, relação matéria-temporal – cuja tessitura, apontou várias vezes o escritor, ensaísta, jornalista e pensador alemão, desliza em vias de

³ “A Névoa aparece como o consolo dos solitários. Ela preenche o abismo que os rodeia” (trad. nossa). BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften – Band 5 – Das Passagen-Werk*. 2 Teilbände. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Mitwirkung von Gershom Scholem und Theodor W. Adorno. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch, (1982) 2018, J 60a, 7, p. 426.

⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 35.

⁵ ARIEL, Marcelo. *A névoa dentro da nuvem – prosa reunida*. São Paulo: Lumme, 2017, p. 41

⁶ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 131.

apagamento –, entre o saber e a verdade, a filosofia e o mito, o positivismo e o conhecimento transcendental neokantiano⁷, o vivido e o experienciado, a ciência e a arte, a natureza e a cultura, enfim, as inúmeras tensões a que ele atribuiu o “problema da Origem” (*Ursprung*)⁸. O abismo relativo ao enigma dos fenômenos no mundo, questão clássica na história da filosofia (o que é isto que existe? Como devo, eticamente, me comportar em relação ao que há? E aquilo que existe, será que o capto na sua inteireza, não somente nas constâncias, mas também nas impermanências e, mais que isso, na sua natureza fugidia, retraída, como um lampejo⁹?), reaparece como prerrogativa à própria reflexão, no momento da tomada de posição teórico-conceitual.

⁷ O positivismo, corrente filosófica do Século XIX amparada pela razão instrumental e pela noção de ciência atrelada ao capitalismo, é rechaçado, nas fendas da razão mecânica e da cultura cientificista, por Benjamin pela sua teoria crítica “de borda”, tomada por laivos de romantismo alemão e messianismo judaico, vide a aproximação crítica à *Lebensphilosophie* de Nietzsche, Bergson, entre outros, desde os textos de juventude às teses “Sobre o conceito de história” (1940). Quanto às influências de Kant, no contexto do neokantismo em voga na passagem do Século XIX ao XX, pairam ambiguidades críticas. Aluno na Universidade de Freiburg, entre 1912 e 1913, de Heinrich Rickert (1863-1936), Benjamin nunca faz deferência direta ao filósofo judeu alemão fundador da chamada Escola de Baden, embora haja reflexões espirituais e poéticas, como é o caso do texto “*Nach von Vollendung*” (“Depois da Consumação”), no encerramento do *Imagens de pensamento* (2017), em que sopesa a ideia de “completude”, “perfeição”, com a bela imagem dialética do nascimento (mãe/filho). Restam-lhe referências epistolares, uma delas ao colega de juventude Herbert Belmore (Blumenthal), de 7 de junho de 1913: “Eu também assisti e percorri meus pensamentos no seminário de Rickert [...] ele apresenta um esboço de seu sistema que lança as bases para uma disciplina filosófica completamente nova: a filosofia da vida plena [‘vollendeten Leben’] (a mulher como sua representante). Tão interessante quanto problemático” (Benjamin, 1994, p. 31; trad. nossa). Da Escola de Marburg, Benjamin cita, de mesmo modo missivista, Ernst Cassirer (1874-1945), a quem teria assistido durante as aulas na Universidade de Humboldt. Já Hermann Cohen (1842-1918), cujos textos leu ostensivamente, ganha citações em textos principais, como no fragmento “Sobre percepção” (1917) e em “Sobre o programa da filosofia por vir” (1918), nos quais fundamenta a crítica ao conceito de experiência estética em Kant e delinea uma filosofia da “experiência absoluta deduzida em uma estrutura sistemática e simbólica como linguagem [...] articulada em tipos de linguagem, dos quais uma delas é a percepção” (Benjamin, 2002, p. 96; trad. nossa). Ainda sobra a recepção a Kant, cf. Matos (1999), a que recorreremos mais adiante.

⁸ Em alemão, *ur*, prefixo que remete ao início primevo de algo, e *sprung*, que significa saltar – ou seja, o salto originário, ou simplesmente origem, conjura sentido semelhante a *Ser e tempo* (2001), de Heidegger: o gesto do historiógrafo que, ao se imobilizar no tempo, perfaz um instantâneo do passado que lhe vem como totalidade fugaz; e não o ato do analista que extrai fatos numa sucessão e os empilha. Dito de outro modo, não a gênese cronológica (*Entstehung*), mas a *dynamis* da história, vida-morte, devir e desaparecer: abertura/projeto, para Heidegger; *Jetztzeit*/messianismo, para Benjamin. Advém daí a digressão, o afastar-se perante a dialética do elemento histórico. A diferença, para Benjamin, é o primado da origem, e não o do sujeito ou *Dasein*. “O que é próprio da origem nunca se dá a ver no plano do factual, cru e manifesto. O seu ritmo só se revela a um ponto de vista duplo, que o reconhece, por um lado como restauração e reconstituição, e por outro como algo de incompleto e inacabado” (Benjamin, 2020, p. 34). O segundo Heidegger deslocará a analítica do *Dasein* para o conflito entre “mundo” e “terra”, com a obra de arte.

⁹ Nas teses *Sobre o Conceito de História* (1940), Benjamin, em seu testemunho-testamento, sublinha a condição da dialética materialista e da história dos vencidos que se afia à importância dos achados *kairológicos* por meio da “imagem dialética”, em que a “verdadeira imagem do passado passa voando”, ela “relampeja irreversivelmente no momento de sua concecibilidade”. Cf. BENJAMIN, W. *Obras escolhidas I*, Tese V. Na versão conservada por Hannah Arendt, aparece como tese IV, trazendo o seguinte trecho obliterado (também presente na chamada cópia final, transcrita por Gretel Adorno em 1942): “A boa nova, que o historiador do passado porta com pulsações velozes, vem de uma boca que, talvez no instante mesmo em que se abre, fala no vazio”. Ver BENJAMIN, W. *Sobre o Conceito de História* –

A julgar pelos seus diversos textos, fragmentos, diários e aforismos, sobre a arte barroca, a literatura, o mito, a linguagem e a história, tal preocupação, a da sondagem da verdade, desemboca na tarefa (*Aufgabe*) da crítica filosófica em reunir o objeto à semelhança de sua forma, a tal ponto que, sob o cuidado da consideração da essência de cada ente em particular, na sua pré e pós-história, os polos separados possam se coadunar novamente, e, assim, criar as condições de possibilidade à redenção do projeto de apreensão ontológica da totalidade, abandonado pelas filosofias do progresso¹⁰, de base lógico-dedutiva fragmentária, avessas a antinomias e arestas.

O presente estudo, que ora se posiciona de modo imprevisto, sem um *télos* preciso, é uma tentativa de imersão nesta categoria instável, porém fecunda, da Origem. Método que é, ao mesmo tempo, coisa e invólucro¹¹. Ao observarmos o conjunto espraçado de notas propedêuticas e reflexões de Benjamin, dos primeiros escritos nos anos 1910 aos últimos até 1940, ano em que foi encontrado morto após a fuga do regime nazista e detenção por militares do general Franco, em Portbou, na fronteira entre a Espanha e a França, nota-se um rompimento com maniqueísmos e relações arbitrarias de causalidade comuns nos cânones filosóficos, literários e teológicos. No caso da filosofia, opera uma ruptura do rigor esquemático das cartilhas e manuais, em que o foco do/ao originário se desgarrar das visões metafísicas de sua época, para seguir um caminho deslocado pelo torvelinho da perspectiva histórico-ontológica dos objetos e dos seres existentes, devolvidos, no fundo, à espiral da configuração (*Sternbild*)¹²

edição crítica. Adalberto Müller e Márcio Seligmann Silva (org.); notas de Márcio Seligmann Silva. São Paulo: Alameda, 2020, pp. 35-36; grifo nosso.

¹⁰ O conceito de progresso (*Fortschritt*) é talvez o maior antípoda para a teoria do conhecimento de Benjamin: perpassa o positivismo, o neokantismo, o sionismo e hegelianismo, para, nas teses “Sobre o conceito de história”, alcançar o auge crítico, com a revisão ao marxismo, a demolição da social-democracia e a repetição contra o historicismo vulgar. Tempestade, locomotiva, via de mão única, *continuum*, marcha, “espetáculo da mais profunda harmonia” (no texto “O caráter destrutivo”), caminhos em ruínas são expressões que saltam entre tais díspares referências, todavia Benjamin as recorta sob o signo comum da crença cega no dogma do evolucionismo e no poder absoluto do bem final, dissociando ética da religião.

¹¹ Com invólucro, pode-se pensar, alargadamente, a aura, a trama distante que parece próxima. “Em suma, o que é aura? É uma teia singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (Benjamin, 2014, p. 184). O fenômeno aurático está em jogo dialético com o sinal ou rastro: “Rastro e aura. O rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo esteja aquilo que o deixou. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós” (Benjamin, 2007, p. 490, M16a,4).

¹² “Benjamin retraduz o latinismo *Konstellation* para o alemão *Sternbild*, ‘imagem de estrelas’, expressão esta que se caracteriza por um maior grau de transparência. Não se trataria apenas de um conjunto (constelação), mas de uma imagem, o que significa, em primeiro lugar, que a relação entre seus componentes, as estrelas, não seja apenas motivada pela da proximidade entre elas, mas também pela possibilidade de significado que lhes pode ser atribuída”. Cf. OTTE; VOLPE, 2000, p. 37.

cambiante e reparadora, graças a uma postura comprometida com o olhar alegórico e as imagens dialéticas que lhe são coerentes.

A importância de delinear uma metateoria, à luz do cotejamento de textos de juventude de Walter Benjamin com os de maturidade, tem o sentido de dupla visada, nesta tese: 1) expor as fissuras e filigranas de sua “epistemologia” singular, constituída por uma plêiade de ideias distintas, todavia interligadas entre si, na qual assomam, distintamente, a imagem ou a alegoria¹³ da Névoa (*Nebel* ou *Nebelhauche*, nas duas formas identificadas dos escritos originais, em alemão)¹⁴, defendidas aqui na função de uma categoria nova no léxico benjaminiano enquanto expressão do inefável¹⁵; elemento que perpassa, de forma fulcral, alguns de seus conceitos fundamentais, a saber, entre outros: a Aura, o véu, a pobreza e a reprodutibilidade; 2) a partir do princípio da Origem, concatenar, próximo ao gesto crítico de Benjamin no contato com o teatro barroco alemão oitocentista ou a melancolia na Paris de Baudelaire, os fenômenos da

¹³ Burkhardt Lindner, em *Conceptos de WB*, de Optiz e Wizisla (2014), discorre a alegoria benjaminiana como reconstrução de uma constelação de conceitos, meio a qual, a cada especificidade histórica, tal ideia converge novos significantes contra o domínio paradigmático do simbólico. A destruição da estética idealista clássica, calcada no princípio canônico da bela aparência, e a forma de expressão da melancolia, refletem – explica o exegeta alemão – “sua própria práxis da escritura e do pensamento e conduzem a formas alegóricas puramente filosóficas” (Lindner, 2014, p. 18). Concordamos, assim, com a posição do comentador, de que a reabilitação benjaminiana do conceito (nunca um tema convencional da história da arte, mas uma “terminologia inflacionária”, como ele mesmo observa), de natureza complexa e aberta, caminha no sentido de uma “reanimação encobridora e fragmentária da experiência melancólica em uma história do mundo submersa em uma rigidez cadavérica” (Lindner, 2014, p. 19). Aqui, pensamos também a definição de alegoria em Benjamin de modo semelhante a Hansen (2006), tal como ele prospectou, historicamente, em sua pesquisa sobre o termo, isto é, a partir da contribuição dos gregos com o verbo *állegorein* (*allós* significa “outro”; *agourein*, “falar”). A acepção, categorizada tanto como um “falar alegoricamente” quanto um “interpretar alegoricamente”, tem o duplo sentido coalescente na forma alegórica benjaminiana, desde a *Origem do drama barroco alemão*, passando por *Rua de Mão Única* até desembocar no projeto das *Passagens*. Na sua análise, Hansen identifica haver, desde os gregos antigos, uma “alegoria dos poetas greco-romanos e medievais”, de ordem mimética e representacional, uma “técnica metafórica de representar e personificar abstrações” (Hansen, 2006, p. 7), quanto uma “alegoria dos teólogos”, de caráter interpretativo e com origem cristã e medieval, que narra verdades supostamente reveladas. Assim, a primeira é criativa; a outra, crítica. Hansen nomeia, assim, a alegoria, a partir de Lausberg, que se baseia, por sua vez, na tradição de Aristóteles, Cícero e Quintiliano: “A alegoria é a metáfora continuada como tropo [figura de linguagem] de pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse mesmo pensamento” (Lausberg *apud* Hansen, 2006, p. 7). Compreendemos Benjamin no limiar dessas duas vertentes da alegoria, pelas camadas do projeto estético-político da melancolia.

¹⁴ As referências aos termos Névoa e Aura, nesta tese, receberão, por convenção, caixa alta, por serem ideias centrais ao texto.

¹⁵ Em carta a Martin Buber, editor da revista *Der Jude*, datada de julho de 1916, Benjamin explicita as razões da sua recusa na colaboração ao periódico. A linguagem, para ele, não deve ser mera condutora de conteúdo ou, pior, sucessão aritmética, mas “abertura de sua pura dignidade e natureza”, a partir da qual conclui a tarefa ética da eliminação do indizível: que parta da palavra verdadeira à ação, e não da objetividade à verdade absoluta. “Somente onde esta esfera de mudez se revela em indizível poder puro pode a fagulha mágica saltar entre a palavra e o ato motivador” (Benjamin, 1994, pp. 79-81; tradução nossa). Matos (1999) aproxima os sem-expressão ao *Ausdruckslose* (inexprimível) kantiano. “Interromper o *continuum*, detê-lo no *Ausdruckslose*, é, para Benjamin, a tarefa da crítica” (Matos, 1999, p. 138).

Névoa em suas mais diversas vertentes, manifestações e contradições, enquanto imagem cristalizada, conforme o método proposto de salvaguarda das imperfeições e das histórias solapadas. Em outras palavras, nos dois procedimentos, resguardar as peças puídas como elas em si mesmas se nos apresentam à percepção, sobretudo das coisas tidas insignificantes tanto pela doxa quanto pela historiografia oficial: o resto ou o pó, sob os quais repousam, como imagens dialéticas, os escombros, as ruínas, os fragmentos, os farrapos e até os detritos, alguns dos quais resultantes, em parte, da ação primeva disruptiva frente à tradição filosófica ocidental.

Com efeito, os vultos e vestígios são cruciais para a compreensão da disposição filosófica e o arranjo das imagens na teoria do conhecimento de Walter Benjamin, uma vez que, seja nas análises que ele faz da literatura, cinema ou fotografia, seja na visada da vida moderna marcada pela ascensão da classe burguesa e pela técnica nos Séculos XVIII e XIX, os fragmentos indicam os “eternos retornos”¹⁶, prenes de significado, como instâncias significativas nos limites da eliminação cristalina do inefável. Trata-se, conforme será abordado nos primeiro e segundo capítulos, de entidades de caráter eminentemente negativo pelo viés histórico-ontológico, na medida em que são alijadas da consideração oficial dos aparatos de memória sensível e de consciência política partilhada¹⁷. Tomando partido da imanência das partículas efêmeras, em posição contrária ao desfile de grandes feitos, heróis míticos e teorias fundacionais, Benjamin dá início ao trabalho das *Passagens* (*Das Passagen-Werk*, projeto elaborado, com interrupções, de 1927 a 1940) e às teses “*Sobre o conceito de história*” (*Über den Begriff der Geschichte*, 1940), obras que se remetem uma à outra, por afinidades eletivas, ao aproximarem despojos e rastros sob o estatuto dos oprimidos ou vencidos da história. Em oposição ao fluxo incessante na lógica fantasmagórica do capitalismo, tal posição de uma ontologia do resto não denota apenas uma sobrevivência do passado no presente, mas uma fina camada do agora que não cessa de se refazer. Como declara Benjamin, a partir do dramaturgo e poeta Karl Kraus, com sua recorrente ironia:

¹⁶ Por várias vezes, Benjamin cita, textualmente, o filósofo prussiano Friedrich Nietzsche (1844-1900), em sua produção intelectual, a quem recorre tanto nas críticas à filosofia transcendental e “apolínea” quanto na revisão de conceitos, como “Übermensch” e niilismo. Sobre o “eterno retorno” nietzscheano (que será abordado no Capítulo 1, “Véu-lados’: brilho e fumaça da modernidade”), faz uma exegese nas *exposés* e dedica a entrada “Tédio, eterno retorno” na obra *Passagens*, além de ser este uma das ideias centrais nas teses *Sobre o conceito de história*.

¹⁷ Cf. RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Estética e política. Tradução de Mônica Costa Neto. São Paulo: Editora 34, 2009.

“Origem é a meta” (“*Ursprung ist das Ziel*”)¹⁸, já que sua mirada é não-teleológica. Logo, a poeira¹⁹ da Névoa aqui ressaltada, uma presença etérea e quase imperceptível nos textos benjaminianos, ao relacionar polos em desfusão, consistirá não em objeto, imaginação e reflexão, como se entendem tais categorias na história da filosofia, e, sim, em entradas fulgurantes no domínio do limiar²⁰. A Névoa é, assim, tanto ente quanto forma.

Outro ponto é que, além da ruptura da finalidade, o *método benjaminiano da reparação* (*tikkun*, em hebraico, na mística judaica) opera cortes temporais contra a linearidade do pensamento e da linguagem. Exposto no prefácio crítico-epistemológico do livro *Origem do drama barroco alemão* (*Ursprung des deutschen Trauerspiel*), sua tese de qualificação para livre docência (*Habilitationsschrift*) rejeitada na Universidade de Frankfurt em 1925 e publicada integralmente três anos depois, o conceito de Origem em nada tem a ver com gênese (*Entstehung*) metafísica ou bíblica, ou seja, com teorias acerca do princípio das coisas no curso linear do espaço-tempo. Não se trata de um retorno nostálgico ao passado, como fizeram os renascentistas ou patrísticos, mas tem a

¹⁸ BENJAMIN, W. “Sobre o conceito de história”. Tese XIV. *Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

¹⁹ A poeira nos sobrevive, matéria do distante, do passado, do longínquo, da ruína e do tempo, ela nos vence, contaminando nosso presente, criando sempre uma espécie de ar residual: um rastro. A poeira (camada de tempos) estaria presente como algo análogo ao tédio, salienta Walter Benjamin na série “O Tédio, Eterno Retorno”, convoluto D do livro *Passagens*. Podemos encontrar na poeira a multiplicidade de tempos necessária para uma revisão da *anamnese* como um critério predominante da modernidade. Um horizonte de poeira, na modernidade, nos mostra uma fulguração anacrônica entre estética e política.

²⁰ Gagnebin (2014) rememora uma distinção crucial na obra de Benjamin entre limite, ou fronteira (*Grenze*), e limiar, ou umbral (*Schwelle*). Ainda nas *Passagens*, a filósofa suíça radicada brasileira percebe, no caderno intitulado “Prostituição, jogo”, o interesse do autor alemão por esse jogo de linguagem que reside no seu idioma. O conceito de limite, segundo Gagnebin, denota uma preocupação clássica filosófica, espiritual e do direito pela fixação de linhas, fronteiras (do latim, *finis, confinium*), como forma de conter a *hybris*, o extravasar perigoso fora das bordas rumo ao *ápeiron* (o indeterminado de Anaximandro). “Ou, mais frequentemente, desde Platão, em direção a um infinito informe, vago – um ‘mau infinito’, diria Hegel” (Gagnebin, 2014, p. 35). Já o “limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *schwollen* (inchar, intumescer), e a etimologia não deve negligenciar esses significados” (Benjamin, 2007, O 2a, 1, p. 535). Como tal, ou seja, um conceito-chave para se entender a modernidade incipiente que lograva êxito nas arcadas de Paris, o limiar atravessa a cultura como um sintoma do Século 19 para ativar seu sentido máximo na contemporaneidade. Apropriadamente à luz das leituras de Benjamin, Gagnebin interpreta o termo em pelo menos três modos: metafísico (o *metaxu*, que designa o “entre” duas categorias, n’*O Banquete*, de Platão), físico-ontológico (como um espaço-tempo de separação, mas também uma margem intermediária, que flutua, com extensão variada, e por isso mesmo indefinida) e, talvez o recorte mais importante para Benjamin, historicamente. Revelando um modo de consciência iluminado por acontecimentos da modernidade e suas incongruências, o limiar vai aderir, em acepção mais ampla, ao arcabouço conceitual da transição, à “passagem”, em contraposição a um falso progresso, o discurso positivista que instaura a falácia do mais do mesmo que muda incessantemente, o salto como um instante repetido à exaustão. O limiar é, assim, um lugar de transversalidade.

ver com um constante vir-a-ser, à semelhança do “redemoinho”²¹ – observa Benjamin sob o aporte da via alegórica –, que arrasta, enquanto um todo inacabado, “o material produzido no processo de gênese”. Logo, está em jogo aqui um fenômeno pleno de sua capacidade originária de morte-vida, a cada instante, daí decorre a noção de “tempos-de-agora” (*Jetztzeit*) como o que interrompe o curso infinito e repetitivo da violência do “*continuum* pseudológico”. Assim como no raciocínio lógico, a Origem se destaca dos fatos do historicismo vazio e homogêneo, propondo, como reafirma Benjamin no fim da sua vida, nas teses sobre história, um salto para fora dos eventos, por meio da crítica da linguagem, da imobilização (interrupção) e da dialética materialista histórica.

De outro modo, junto à ruptura epistemológica contra a linguagem cotidiana estéril e a razão transcendental progressista, Benjamin compreende que o aspecto de verdade das coisas pressupõe também um corte de navalha na forma como o próprio tempo é absorvido pela sociedade na lógica industrial do Capitalismo de transformação, esta assombrada pela técnica e mercadorias em seus diversos usos e desdobramentos políticos, sejam de ordem cultural, histórica e psicanalítica. Ambos, tempo e discurso no vórtice do vazio causal caminham juntos no que ele chama de falso progresso infinito. No prólogo sobre o *Trauerspiel*, um dos textos mais elucidatório sobre o seu enigmático método filosófico, de natureza instável, fragmentária e, por isso, sem-fim, Benjamin expõe assim a sua posição crítico-epistemológica: afirma ele que os conceitos agrupam os fenômenos pelo conhecimento analítico; já às ideias – menciona em sua exegese a partir de *O Banquete*, de Platão – compete o papel de salvar, no sentido de redimir, os fenômenos em seus elementos básicos, por meio da empiria. Logo, os fenômenos estariam relacionados à verdade da exposição das ideias, o que determina “as formas da sua recíproca interação”²² de seus elementos descontínuos como um ordenamento virtual, e não com a progressiva unidade na sistemática da ciência tradicional, esta que determina, já de saída, a abstração do uno igual a si mesmo com base nos princípios da não-contradição e identidade. O jogo lutuoso benjaminiano não descarta certos conhecimentos adquiridos a determinados objetos e procedimentos científicos, mas situa a proeminência estética no bojo tanto da arte quanto dos objetos mercantis. De modo distinto, ele sinaliza, assim, condições para o conhecimento e a verdadeira análise de um real tomado pela profusão de mercadorias e suas ruínas, desvirtuadas das promessas iniciais de redenção pela técnica. Pela apresentação de intensidades descontínuas e

²¹ Cf. *Origem do drama barroco alemão*, p. 34.

²² Op. cit, p. 23.

dialéticas desprezadas pelo cânone filosófico da metafísica tradicional, sua metodologia implica a negação de uma teoria totalitária do sensível: no *Trauerspiel*²³, os fenômenos não são incorporados, de forma acabada, pela constelação das ideias, uma vez que estas mesmas configurações são constituídas de mônadas, ou seja, de partes independentes (estrelas) que espelham o todo. Inverossímeis em uma primeira abordagem metafísica, subterfúgios como a alegoria e a imagem dialética²⁴, em substituição à tradição da crítica que usa a *mimesis* e a poética aristotélica como grade, auxiliam, de modo original, a expor os lados e as cesuras dos fenômenos, ainda que localizados e efêmeros, em seus infinitos movimentos de imanente transitoriedade.

De natureza paradoxal e complexa, a *Ursprung* força o raciocínio para mais além. Afinal, como uma totalidade pode ser prenhe de um universo completo de coisas e, ao mesmo tempo, continuar no seu devir, fluxo de permanente incompletude? E como a história e a linguagem podem ser estatutárias desse modelo pensado por Benjamin, em que polos ora díspares ora imediatos passam a se imbricar e narrar, verdadeiramente, a constituição dos entes e a grandeza dos acontecimentos, plenipotenciárias de revezes, disputas e corrosões? Como justificar a ambiguidade ontológica do limiar, o *páthos* e os “saltos do tigre” para fora da continuidade linear, em desacordo frontal com o pensamento corrente das ciências analíticas, que, por sua vez, são elevadas à enésima potência em virtude do tom laudatório aos sistemas de métricas, aos algoritmos e aos cálculos infinitos – o binômio quantificação-mecanização –, como uma religião? De que

²³ Para Benjamin, a adaptação grosseira e caricatural do drama barroco - como “renascença tosca da tragédia” ou “reflexo deformado” (Benjamin, 2020, p. 72) - significou a segunda etapa na interpretação das teorias dominantes: além de promover um esquecimento de sua peculiaridade histórico-temporal, ou seja, soterrá-lo em nome de outros gêneros mais nobres, como é o caso das peças de Shakespeare, o “*Trauerspiel*” alemão sofreu uma falsa – “rápida e leviana” – acomodação aos parâmetros da poética aristotélica sobre o teatro de Sófocles, Eurípedes e Ésquilo, mediante categorias universalistas como *mimesis* e *catarse*. A rudeza habita tal debate estético, que não apenas ignora a história e o estilo de uma literatura do Século 17 como os suplanta com leituras extemporâneas sob o pretexto de uma tradição do pensamento.

²⁴ Conceito formulado por Benjamin, a partir de 1935, com dois termos, aparentemente, antagônicos – um como imagem, figura sobre a qual o tempo encontra-se congelado ou suspenso; a outra, a dialética, de tradição filosófica que remonta à Grécia Antiga, de Sócrates e Platão, cuja definição, dentre várias, refere-se à forma de diálogo que conduz a argumentos racionais, ao aperfeiçoamento mútuo e, por fim, ao esclarecimento e valoração de diferentes posições. Benjamin, no entanto, cria uma amálgama completamente *sui generis* a partir desse par de conceitos, compondo um novo sentido (dito de outro modo, uma dialética no interior dela mesma), que tem a ver com o gesto de imobilização da imagem frente ao fluxo linear dos acontecimentos e, ainda, ao tempo homogêneo e repetitivo sob a lógica do signo capitalista. A imagem dialética, desse modo, faz irromper o processo histórico e suas tensões em um instante ativo e imobilizador: ação paradoxal com a qual, do ponto de vista da dialética em suspenso, é necessário puxar o freio de emergência e interromper o percurso da locomotiva do progresso da história rumo à catástrofe, conforme assinala Löwy (2019). Ver também HILLACH, Ansgar. “Imagem dialéctica”. In: WIZISLA, Erdmut; OPITZ, Michael (Org.). *Conceptos de Walter Benjamin*. Edición castellana al cuidado de María Belforte y Miguel Vedda. Buenos Aires: Los Cuarenta, 2014, pp. 643-708.

tipo de singularidade e sentido se fala, nos termos de um “dicionário” benjaminiano, ao despojar o olhar a imagens de “rastros” (termo que resplandece no *LPP*) tão ínfimos – ou infinitesimais, como a mônada –, sujeira cotidiana, o pó, a fuligem e as sobras em geral? E, por fim, o que a Névoa, um nome até então inexistente no rol das interpretações sobre os conceitos do filósofo alemão, tem a nos falar de sutilezas e significados tão fundamentais a ponto de merecer ser alçada aos estudos do presente?

A título de primeiras constatações, esta pesquisa mira um ponto minúsculo, porém fulcral e recorrente, no prisma traçado por Walter Benjamin em suas teorias singulares à margem das grandes narrativas filosóficas. Tem, como partida, proceder à memória teórica pela inteireza do fragmento, recuperada do limbo por uma miríade de comentadores e exegetas: do ostracismo em vida e obra, um judeu morto pelo nazifascismo, de esquecido a autor amplamente lido – sobretudo agora, revivido no calor dos debates do começo deste século, após o retorno da extrema-direita nas Américas e no mundo. Vale frisar, todavia, a existência de um desafio hermenêutico, ou, em outras palavras, de uma anti-hermenêutica²⁵ do inefável. Neste caso, o esforço hercúleo se revela, mais ainda, inesgotável. Até em função da própria imagem de mosaico que recobre Benjamin, refratária a logicismos de causalidade, instrumentalismos e conclusões rápidas, na teoria e sobretudo em vida. Colaborador e depois membro-bolsista do Instituto para Pesquisa Social (*Institut für Sozialforschung*), dirigido por Adorno e Horkheimer, Benjamin tomava para si a imagem de um pensador fora da curva, em quaisquer linhas que tracejou, tanto na Teoria Crítica, na Cabala quanto na escola marxiana, e em tantas outras. Pensamentos dissonantes com os quais manteve interlocução, movendo-se, em contraponto, de modo crítico a elas, sendo muitas vezes treplicado. Em alguns momentos, conforme cartas recebidas de seus pares, até corrigido nas posturas heterodoxas e até herméticas que adotou ao recorrer a fontes não-convencionais, em função de empréstimos feitos à religião judaica, ao teatro épico de Brecht e aos anarquistas, surrealistas e poetas.

A despeito das dificuldades intrínsecas ao multifacetado projeto benjaminiano, projetam-se aqui feixes sob o modo da escuta do resíduo, compondo vozes, ressonâncias

²⁵ Em “A hermenêutica fragmentária de Walter Benjamin”, Lidnei Ventura (2018) localiza uma entrada de precedência ontológica na filosofia da linguagem de Benjamin, que acede às alegorias a partir dos cacos do real e da razão, superando a linha hermenêutica epistêmica anterior. Ver VENTURA, Lidnei. In: *Cad. Benjaminianos*, Belo Horizonte, v. 14, n. 2, p. 139-155, 2018. Demais estudiosos (Wu, 2004; Oliveira, 2008; Lima Pinto, 2013) estabelecem aproximações entre as hermenêuticas de Benjamin e Gadamer, pela noção de virada ontológica da hermenêutica filosófica no Século 20, junto ao fio condutor dos debates em torno da linguagem, da história e da técnica.

teóricas, recorrências, temas e alegorias, além da produção de Benjamin em seus diversos gêneros e estilo, ora limítrofes ora inclassificáveis. Para melhor compreensão, ainda que, em certa medida, corresponda a uma delimitação do seu método, é possível definir três entradas que procuram dar conta, preliminarmente, do acercamento do fenômeno da Névoa. Prerrogativas conceituais à *Ursprung*, recortes e paisagens montáveis e desmontáveis em torno do inefável, elas têm a qualidade de lançar luz sobre os procedimentos, expostos pelo próprio autor ou comentados por exegetas, que, de algum modo, servem de fio condutor ao labirinto das ideias benjaminianas, ao menos neste momento introdutório. Eis eles: a) o desvio²⁶, ou também ruptura e, na chamada segunda fase benjaminiana, preservação ou salvaguarda; b) a cesura, ou a interrupção, operada pela fraca força messiânica; c) e, por último, a coleta, ou o ato da recolha, que recai sobre as figuras dos trapeiros, *flâneurs*, detetives, boêmios, entre outros arquétipos da modernidade que cristalizam os acontecimentos, o resto e o porvir na missão para com o presente, por meio dos “instrumentos” da alegoria, da história a contrapelo e das imagens dialéticas. Este último procedimento, o da coleta, caracteriza o ápice deste estudo. Tal exposição preliminar é necessária, na medida em que atravessamentos e cortes verticais – não há uma base sobre a qual repousam lâminas longitudinais que se encadeiam, afinal, é contra isso que Benjamin se volta – serão feitos, entrecortando teorias, alegorias e imagens que fulguram a Névoa enquanto ideia renitente.

2.1 DESVIO COMO MÉTODO: NOS RASTROS DO INEFÁVEL

Em vários ensaios e livros, permeia, no jovem Walter Benjamin, desde “*A vida dos estudantes*” (1915), “*Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem*” (1916), até a fase revolucionária com o trabalho do *LPP* e as teses de *SCH*, uma crítica frontal ao pensamento pragmático e utilitarista da linguagem e, por consequência, da reflexão filosófica. Sua posição é premente contra o domínio da língua como mero meio, seja na tarefa da tradução, pelas conversões e pela imediaticidade, quanto na

²⁶ *Umweg*, em alemão (“*Methode ist Umweg. Darstellung als Umweg*”); ou *détour*, nas traduções a próprio punho de Benjamin para o francês, o desvio pode ser entendido tanto uma espacialidade (giro, dobra, atalho, recuo, volta, espiral, transversal, curva, círculo etc) como uma imagética da dimensão epistêmica antípoda à edificação reta do conhecimento propositivo, objetivo, silogístico (dedutivo ou indutivo). No *LPP*, as duas abordagens (desvio como corpo, desvio como método) se correspondem, de modo peremptório, com Baudelaire e as grandes exposições (*Darstellung* e decaída do valor de culto) na modernidade.

indagação filosófica pela verdade²⁷. Para Benjamin, é missão básica o resgate de um *lógos* perdido, razão acoplada ao discurso que retome o lugar primordial da linguagem – anteriormente um “*Medium*” –, essência que correspondia a si mesma e que se fazia “nomeadora”, de modo distinto à língua vulgar que, segundo ele, atua como mera reprodutora de fragmentos de conteúdo. Em jogo, aqui, uma razão alegórica, próxima das ideias e não de conceitos, que pensa o mundo por imagens e semelhanças. Ou seja, a busca pela Origem das coisas, e não pela gênese; pelo abismo do verdadeiro que existe, e não pelo conhecimento puro analítico das ciências e dos demais ramos da filosofia, como a lógica e a epistemologia, que servem de paradigma para o pensamento sobre o objeto universal, uno e transcendental.

Ao recuperar o duplo sentido do *lógos* grego e relacioná-lo com a linguagem pré-adâmica, ou seja, anterior à expulsão do paraíso, Benjamin transpõe o mundo metafísico das essências rígidas, desde o platonismo ao idealismo transcendental kantiano, para o universo em torno das transformações da natureza. Na reposição do mundo na sua relação entre linguagem, memorização e história, o pensador alemão borra as fronteiras entre filosofia e literatura, entre o sagrado e o profano. Elaboração regular nos escritos de maturidade, pelos trânsitos com a práxis e as teorias marxistas a partir dos anos 1930, tal reflexão não se calca pela elaboração de postulados científicos e matematizados, a partir da aplicação de fórmulas determinadas e absolutas, mas, sim, pela fulguração de imagens dialéticas e alegóricas que deflagram um caráter expositivo de essência não-fixa.

A postura iconoclasta no tocante à mera razão instrumental exacerba-se. Doze anos após o artigo sobre a linguagem dos homens, Benjamin voltaria a centrar seus ataques à pressuposição paradigmática da razão objetiva, reforçada pelas ciências nos Séculos XV até o XVIII, mas desta vez nas considerações que ele estabelece entre história da arte, Winckelmann e o teatro alemão decadentista. Em *ODBA*, o pensador berlinense critica a apropriação e a conversão metafísica das leis da poética e do belo, oriundas do Classicismo grego, em particular de Aristóteles e da tragédia antiga, na

²⁷ Na introdução do seu “Prólogo epistemológico-crítico”, da *Origem do drama barroco alemão*, publicada originalmente em 1925, Walter Benjamin problematiza a questão da verdade na forma como é apreendida pelos sistemas filosóficos dominantes, estruturada em alguns pilares teóricos como conceito, conhecimento puramente matemático (“*more geométrico*”) e universalidade. Contra a abstração pura, direta e objetiva, o pensador alemão defende um método desviante de retorno aos próprios fenômenos em si, às coisas como se apresentam na percepção. Ou seja, um gesto de contemplação, que permite que os entes se mostrem em sua teia de relações no decorrer de sua historicidade, e não uma intencionalidade do sujeito que exclui e recorta a singularidade e a diferença. O desvio, assim, é um método da ideia.

crítica de arte de determinadas obras cênicas de cunho político. No caso do teatro barroco alemão, incluso o tratamento dado a outras artes e às ciências sociais, o pensador aponta falhas pré-existentes no apelo a uma grade conceitual, transliterada *ipsis literis*, que submete todos os entes e objetos sensíveis à lógica mecânica das ciências naturais e aos postulados das filosofias analíticas, teorias positivistas ou historicistas comuns. Seu principal argumento vai de encontro ao entendimento empírico-causal dominante, que impõe uma série de imprecisões em torno dos dogmas da objetividade e da imparcialidade: o rebaixamento da linguagem a instrumento fóssil, junto a empréstimos científicos, que preconizam o apagamento da história e dos agentes que nela se inserem.

Defensor ao longo da vida pessoal, e não apenas no percurso teórico, do dissenso e dos atalhos em oposição aos consensos engessados, aos totalitarismos e às vias de mão única, Benjamin opta pela imagem do desvio, de forma recorrente, tanto no discurso quanto na práxis – esta sob a ideia da “mera vida”²⁸, antecipando o germen das teorias biopolíticas que desembocam no cerne no debate atual, a partir de Foucault, Agamben e Mbembe²⁹. Afeito a deslocamentos, diários de viagem, afetos, entrecruzamento de polos, interdisciplinaridades e polifonias, fez da desorientação sua lei. “Método é caminho não direto” (Benjamin, 2020, p. 16), epitomiza, na célebre máxima que ilumina a primeira característica da sua abordagem: a morte da intenção, presa ao afã do continuísmo e do tempo ininterrupto como semideuses mitificados.

²⁸ De acordo com duas notas de Jeanne Marie Gagnebin, as de nº 44 e 76, em *Escritos sobre mito e linguagem*, “mera vida” é a tradução para “*das blosse Leben*”; o adjetivo *bloss*, no original, significando “mero”, “simples”, “sem nenhum suplemento”. Em linhas gerais, o conceito benjaminiano se refere à distinção entre a “mera vida”, natural e orgânica, e por isso sem valor absoluto em si, e a vida humana no domínio da história e da religião. Aqui Gagnebin ressalta a influência do messianismo judaico em comparação à matriz da filosofia grega. Cf. BENJAMIN, W. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013 (2ª ed.), pp. 106/151.

²⁹ Michel Foucault (Paris, 1926 - 1984) aborda, pela primeira vez, de forma expressa e sistemática, o conceito de “biopolítica” no texto “Em defesa da sociedade” (1976), em que discute o método genealógico e a noção de história, dentro de uma série de cursos ministrados no Collège de France, em Paris, entre o fim dos anos 1970 e começo dos anos 1980. O termo, embora mais tarde urdido pelos pensadores Giorgio Agamben, Michael Hardt e Antonio Negri, foi retomado por Foucault somente em mais duas ocasiões, nos cursos “Segurança, território e população” (1978) e “O nascimento da biopolítica” (1979). O conceito se refere historicamente a uma passagem operada entre os Século XVIII e XIX, que desloca o foco das práticas disciplinares que visavam ao controle do indivíduo a medidas técnicas e promotoras da vida pelo Estado com o objetivo – ao mesmo tempo, com a ferramenta – de garantir populações sãs e dóceis. Mbembe retoma a reflexão, ao confrontar capitalismo, colonização e racismo, atualizando a expressão “tanatopolítica” (Agamben, em *Estado de exceção*) para necropolítica.

A seu modo crítico, sobretudo no tocante a obras de arte menores e rejeitadas, como é a situação do teatro barroco alemão, Benjamin tece elogio aos fenômenos artísticos e suas singularidades, mediante a tarefa de que esses devem ser apreendidos em si mesmos, da maneira e tempo próprios em que se apresentam. Aqui resgata a importância da admiração contida, algo que, pela descrição da Origem, assemelha-se talvez ao gesto de *thaumazein* dos gregos antigos, isto é, ao exercício de, a todo instante, olhar a banalidade do mundo com surpresa revivificada, anterior à queda do Jardim do Éden. Em outras palavras, o ato de voltar-se sempre à própria coisa, que lhe é exterior, seja paisagem, objeto ou qualquer existente, e compor a imagem em um amplo mosaico: a necessidade de encarar o quadro dos acontecimentos em seu devir enigmático, incluindo dinâmicas internas, hesitações, pausas, respirações e fluxos. Por isso que Benjamin vai preferir, no drama lutuoso, por meio das imagens, a forma do “tratado” rica em detalhes à demonstração matemática no sistema *more geométrico*. Anota ele: “A apresentação é a quintessência do seu método [o do tratado]” (Benjamin, 2020, p. 16), como se não houvesse urgência maior que mostrar aquilo que timidamente se encolhe antes mesmo do teorizar ou do historicizar.

Assim, a estrutura descontínua do tratado escolástico ou a do mosaico evocada por Benjamin, ambos saturados de cacos e formando uma construção arquitetônica, enseja, por um lado, a disposição que tende ao desnorteamento, ao corte como gesto simultâneo e ao atalho, na visada contraposta ao jorro unidirecional das categorias estanques e estáveis. Por outro, as veredas indicam “o modo de ser específico da contemplação”, o demorar-se diante de uma vida cujos detalhes não devem ser dissolvidos na homogeneidade analítica do “objeto intencional”. Afastado do interesse comum na tradição do pensamento que comprime o representado, universalizando tudo a partir de premissas rigorosamente matemáticas, a exemplo da dedução e dos axiomas, Benjamin redireciona o método, como um saltimbanco crítico, para o domínio da apresentação ou da exposição (*Darstellung*), prerrogativa de uma dimensão interpolada por fragmentos estéticos e históricos reconvocados à reflexão filosófica. Tal como no “infatigável movimento de respiração”, não se trata de pensar simbolicamente, de modo arbitrário, mas observar de maneira detida as semelhanças e distanciamentos, permitindo que a coisa *per si* se expresse na sua totalidade, para, somente assim, proceder ao pensamento da razão. Aqui, o esforço da abstração deve ser revolucionário e concomitante com a tarefa obliterada de exposição dos objetos, mediante o vislumbre

de semelhanças e paradoxos, nas mais diferentes comunicações do *páthos*, devires e permanências, e não apartado da relação sensível e histórica que subsiste entre cultura, indivíduos e natureza.

Além do desvio e da aproximação contemplativa, o “antimodelo” benjaminiano tem a ver, portanto, com o âmbito da apresentação, ou seja, com o resgate do arcabouço abandonado pelo *lógos* analítico solipsista: uma vez que, sumariamente, o objeto era decalcado pela instância da representação, no *Darstellung* ele retoma a integridade, inclusa aí a sua faceta esotérica, em virtude da reconsideração das intensidades e da magia que fluem dos tecidos residuais de morte-vida, das emanações enigmáticas da Origem. Há, assim, uma filigrana que não condiz com o sujeito, mas com o nexo percepção-coisa: “O método que, para o conhecimento é um caminho para chegar ao objeto de apropriação – ainda que pela sua produção na consciência –, é para a verdade a apresentação de si mesma, e por isso algo que é dado juntamente com ela, como forma” (*Idem*, p. 18). A partir desse excerto, a constatação teórica basilar é de que é impossível, e, portanto, configura uma falha, separar a compreensão dos entes do seu domínio da “mostração”, que, por sua vez, deve ser, ela em si e ao mesmo tempo forma e coisa. Tal consciência é pressuposto a uma teoria respaldada pela percepção acurada e atenta aos detalhes. É desse modo que esta pesquisa também se efetiva, fazendo-se método em tentativa análoga ao jogo benjaminiano, partindo de uma ordenação constelar que prioriza a exposição do real, no máximo de sua inteireza, com foco na teia singular das ideias como estrelas e suas respectivas partículas que espelham o todo e a rede de interações.

A tese da insuficiência do método *more geometrico* não se limita à dramaturgia menor. Em *Rua de Mão Única (Einbahnstrasse)*³⁰, datado do mesmo ano de *ODBA*, o fragmento “Atenção: degraus!” reinscreve a metodologia do “machado da razão”³¹ à semelhança da escrita no ato composicional, comprometida não em fazer nascer entendimentos e juízos, mas em expor ou deixar mostrar as ranhuras do verdadeiro. Nesta frase alegórica, Benjamin, ao recorrer à metáfora da criação musical, faz alusão

³⁰ O termo *Einbahnstrasse* tem um valor semântico dialético: significa, em alemão, “rua de mão única”, como lugar da instância individual ditada pela estância da coletividade, a forma do fluxo de sentido fechado, sem arestas. Mas também pode ser entendido como via de “contramão”, o que depõe a favor da imagem prolífica da cidade moderna como um *locus* de confronto e de caminhos à contrapelo, encruzilhada entre barricadas e avenidas largas, *milieu* de disputa, nas *Passagens* e em Baudelaire.

³¹ “Avançar com o machado afiado da razão, sem olhar para a direita nem para a esquerda, para não sucumbir ao horror que acena das profundezas da selva. Todo solo deve alguma vez ter sido revolvido pela razão, carpido do matagal do desvairio e do mito. É o que deve ser realizado aqui para o solo do Século XIX”. Cf. BENJAMIN, *Passagens*, N 1,4.

ao descontínuo, presente também no conceito do *Darstellung* e na figura do tratado. “O trabalho em boa prosa tem três degraus: um musical, em que ela é composta; um arquitetônico, em que ela é construída, e, enfim, um têxtil em que ela é tecida” (Benjamin, 1987, p. 27). A imagem da composição musical, assim descrita em nuances, não poderia ser mais fidedigna ao trabalho em torno da acepção da totalidade, mediante três gestos: o compor, ou o reunir a existência material à imagem; o construir, ou o concatenar das ideias, erigindo uma grande catedral gótica, tal como vê Panofsky³²; e o tecer, como coletar e dispor cacos. Logo, em vez da voz ativa do conhecimento proposicional, o ato de transvio emprega a passividade diante da imagem da abertura, alegorizada pela escuta acurada de um músico: receptora universal de todos os sons particulares de que é capaz de capturar – sem se arrogar ao papel de apreciar, impor gostos e estabelecer análises prévias –, a postura de admiração, carregada sob a pecha de improdutiva, é aquela que viabiliza lampejos, pavimenta arcabouços de uma edificação sólida e complexa, enreda fios do tempo. O método da apresentação significa, pois, voltar-se às *fantasmagorias e rastros, fenômenos em ruínas que remetem à Névoa*, na essência da vida concreta, com suas teias diáfanas e mutações no espaço-tempo. Significa dar dignidade também ao mistério, à magia, ao esotérico, compreendendo os limites do conhecimento, mas alargando-os também fora do arco do olhar instrumental. Procedimento oposto ao círculo fechado da representação, que opera por meio de símbolos e imagens mentais projetados pelo eu consciente, na relação factual e encadeada pela visada de objetos que lhe são externos.

Desse modo, o conceito do *Darstellung* diz respeito ao sujeito inintencional que, longe do altar da analiticidade, decide ceder espaço à plenitude expressivo-contextual do mundo fenomênico, outrora rebaixado à condição de analisado imóvel. A efeito de ilustração, é como se houvesse o cenário de um momento epifânico experienciado por um filósofo aventureiro: ao lado do seu cão farejador, numa noite qualquer cintilante na

³² O historiador de arte judeu Erwin Panofsky (1892-1968) dizia que a exigência de ordenamento no tratado escolástico aspirava à máxima explicitação, pensamento e composição inerentes a um projeto arquitetônico medieval, distinta da busca da harmonia e do belo pelo homem moderno. “[Um homem impregnado do espírito escolástico] não se daria por satisfeito, se a articulação do edifício não lhe permitisse re-experienciar os processos de composição arquitetônica, assim como a articulação de uma *Summa* lhe permitia re-experienciar os processos de cogitação. Para ele, a panóplia de colunetas, nervuras, arcobotantes, rendilhados, pináculos e colchetes era uma autoanálise e uma autoexplicação da arquitetura, assim como o costumeiro aparato de partes, distinções, questões e artigos era, para ele, a autoanálise e autoexplicação da razão. [...] [A mente escolástica] admitia e exigia uma clarificação gratuita da função pela forma da mesma maneira que admitia e exigia uma clarificação excessiva do pensamento pela linguagem”. Cf. PANOFSKY, E. *Arquitetura gótica e escolástica*. São Paulo: Martins Fontes, 1991, pp. 42-43.

moderna cidade degradada, o ser humano dotado de razão deixa cair, no chão sujo de um parque enfeitado com estátuas e pavimento cheio de detritos, a lanterna com a qual se sentia seguro. Sem o auxílio do instrumento tão importante, o pensador cidadão, absorto pela paisagem da natureza, passa a vislumbrar o céu, como pela primeira vez, em amplitude. Junto com as nuvens carregadas, ele enxerga algo distante de uma constelação límpida, clara, todavia próxima de um firmamento cinza, tomado no seu espaço indizível do “entre”, interstício das relações das coisas e pessoas com os quais mantém contato sem qualquer distinção de valor ou hierarquia: o invólucro espesso e, ao mesmo tempo, sutil que substitui a radiação cósmica de fundo. Ao cabo, aquilo que se lhe apresenta, a *Ursprung* tão ansiada, chega como um fragmento embotado. Desfaz aquilo que tinha como conclusão prévia e sentença axiomática.

Tal instância do inefável, à qual devemos nos calar, como adverte Wittgenstein no seu *Tractatus*³³, requer do pensador aventureiro um giro epistemológico-crítico que rechaça a ambição do dizer com todas as letras, munida de teorias fundantes e modalidades epistêmicas de ordem causal, muitas das quais hipostasiadas. Faz-se necessário, tal qual Benjamin, pensar uma teoria singular do conhecimento, cujo procedimento, ao cindir o pensamento, põe a realidade pulsante do aqui-agora não mais a serviço de uma narrativa universalizante, mas, sim, reposicionada nas categorias flutuantes na fronteira borrada entre mito e razão. Essa tática de manuseio, a da apresentação contemplativa possibilitada por desvios, é uma das maneiras escolhidas por Benjamin que seriam mais aptas à restituição da totalidade do real em suas origens, sem a transmutação nostálgica de um passado metafísico pela razão iluminista. Do mesmo modo, pretende resgatar o sentido original da filosofia da história e a capacidade adâmica de nomeação, refletindo as emanações do real – e não somente as categorias universais e acidentais da metafísica – mediante as aporias da linguagem e do pensamento. A defesa, portanto, é por outro *lógos*, afeito à ruptura da causalidade e do raciocínio instrumental, revolvendo, no presente pleno, o terreno abundante de fragmentos e objetos, sob a munição de uma teoria das ideias entrecruzada pela intensidade e pelas ambiguidades da imagem.

Na topografia das *Passagens*, esboço arquitetônico de mais de mil páginas atravessado por vãos, desníveis e zonas de transição, Benjamin põe em prática a busca de tal plenitude ontológica, seguindo os descaminhos da razão alegórica. Foi a partir

³³ *Tractatus*, na primeira página do prefácio. “Sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar” (Wittgenstein, 2001, p. 131).

desse livro que, ironicamente, ele realiza a estrutura ideal do modelo sonhado com o tratado medieval – um livro sem acabamento. Incompleto, tal como as narrativas de Kafka, a obra não fora finalizada, fato não dado pela ordem do proposital, mas fruto de diversos fatores, em parte pelas oscilações financeiras, interrupções, exílios de Benjamin no período Entreguerras, além de dificuldades gerais, sem contar a grandiosidade inerente ao projeto. Apesar do indicativo de seções, verbetes, marcadores e temas afins nos rascunhos encontrados após sua morte, moldando um grande quadro léxico-visual da modernidade na Paris do Século XIX, a obra é entremeada pela dupla intermitência, que corre no subsolo, da ruptura pelo desvio e pelo inacabamento. Nas dobras dos fragmentos, situam-se *topoi*, lugares de silêncio que comunicam algo: estão lá, expostas, as fissuras do pormenor, com as memórias da mercadoria e os rostos da paisagem urbana capitalista. Assim é que, nos matizes dos variados excertos, incluindo textos de revistas, peças de publicidade, notícias de jornal, resenhas, citações, além de notas e aforismos do próprio autor, depreende-se também o método da exposição (*Darstellung*) em sua excelência, na possibilidade cravada pelos desvios, entradas, fugas, becos sem saída e toda sorte de recortes poéticos, messiânicos e revolucionários. “Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar” (Benjamin, 2018, N 1a 8), define o autor, no caderno N das *Passagens*, “Teoria do conhecimento, teoria do progresso”, seção apontada por comentadores como a antessala conceitual, não somente em termos de compreensão dos objetivos desta pesquisa específica sobre a Paris moderna, mas na absorção da essência subjacente à segunda fase do pensamento de Benjamin.

Sem um fecho, desprovida de esquema conclusivo-explicativo de padrão científico que corresponda a uma receita preventiva com medidas, volumes e instruções, a razão desviante contemplativa, afluenta da apresentação do inefável, adentra corredores labirínticos de teor especulativo, tomados pela intensidade dos entes inscritos no aqui-agora. Ela lida com pedaços suspeitos e imprevisíveis que, sob a condição da ruína ampliada, reivindicam sua historicidade e nomeação originários, como uma existência viva de um passado sísmico no presente. O vazio, logo, não se mostra mais tão lacunar. Saturada de matéria negativa e translúcida, a imagem se adensa, sem precedentes na história, pela ação deliberada de agentes na modernidade econômica de concentração de bens e capital, como observa, posteriormente, Benjamin sobre a lógica do “Deus-mercado”. A persistência do fragmento e do descontínuo já era um tema

contumaz, ao menos desde a tese de doutoramento de Benjamin, em 1919, sob o título *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, em torno das afinidades entre o idealismo mágico de Novalis e a filosofia poética de Schlegel. No geral, a tese é ilustrativa aqui, uma “crítica ao modelo de teoria do conhecimento monológico, baseado na simples cadeia de causas e efeitos” (Seligmann-Silva, 2011, p. 11), o que também significará, tardiamente a Benjamin, uma crítica à concepção linear do tempo cronológico³⁴ e à adesão irrefletida ao absoluto e ao progresso. Ainda quanto ao caráter especulativo, o autor afirma, na tese, que é a obra de arte, todavia, e não o sujeito, o elemento central para o movimento de reflexão, deslocando o foco do suposto *self* moderno para o caráter expositivo e não-analítico dos entes. Desse modo, o acaso e o efêmero, deflagrados enquanto uma *dynamis* na relação dos objetos para com os fenômenos, substitui a prevalência do sujeito moderno com a *ratio*. Ao enfatizar a mostra de obras artísticas (*Ausstellung*) e o modelo de apresentação crítica pelo viés teatral (*Darstellung*), e não o sujeito, seja transcendental cognoscente ou heroico, “as reflexões de Benjamin visam a um alcance especulativo determinado” (Gagnebin, 2014, p. 65), nos quais viceja a preocupação epistêmica³⁵ da atitude filosófica, anterior a questões metodológicas *pro form*. Trata-se, em último caso, da posição melancólica do não-saber contemplativo no homem imobilizado, a favor da expressividade latente do fenômeno originário. Sem a ilusão da razão científica imparcial, a dimensão especulativa da história brota, pois, da relação de distância, tal qual o gesto no teatro épico de Brecht, em que, primeiramente, o ente se mostra, como um relampejo, livre da ingerência *ex machina* de um sujeito superior que fala, em primeiro plano, ordenando o mundo em tom de revelação. De maneira distinta, a linguagem do herói trágico, como no *Trauerspiel*, e a do erotismo, no contraexemplo a Sócrates³⁶, deixam fluir os

³⁴ Aqui se evoca a distinção básica entre *chronos* (tempo linear, arbitrário, historiográfico) e *kairós* (tempo oportuno, justo, favorável) entre os gregos antigos, todavia também é possível comportar a distinção que Benjamin destaca no fragmento presente no livro das *Passagens*: “Sobre o duplo significado de *temps* em francês (tempo cronológico e tempo atmosférico)”. In BENJAMIN, W. *Passagens*. Edição alemã de Rolf Tiedemann; organização da edição brasileira Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Féres Matos. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, (1982) 2018, p. 146.

³⁵ Gagnebin (2014) cita, como exemplos, Marx, no posfácio de 1873, segunda edição de *O Capital*; e Adorno, em “O ensaio como forma”, este inspirado em Benjamin, como exemplos de pensadores que, de algum modo, pensaram a partir da centralidade do *Darstellung*.

³⁶ No ensaio de juventude “Sócrates” (1916), Benjamin antecipa alguns temas que seriam retomados na *Origem do drama barroco alemão*. Segundo ele, não é a verbosidade violenta e inquiridora do herói filosófico que doa significado, mas, sim, o silêncio inerente à postura erótica do herói trágico, este um depositário da delicadeza e da genialidade. “Sócrates faz de Eros um escravo de suas intenções. [...] A questão socrática dá a resposta, ela a encurrala como cães a um nobre veado. A questão socrática não é terna nem tão criativa quanto no conceito; não é genial”. Cf. BENJAMIN, W. *Selected Writings*. Volume

existentes na sua configuração imediata, em conformidade reatada à Origem: lógica subjacente à coisa, como um tecido subterrâneo, os fragmentos da modernidade rompem o raciocínio arbitrário das consciências que os projetam, dada a destruição da tessitura primeira. No ato da nomeação adâmica, os cacos restauram-se em forma e sentido verdadeiros, fulgurando uma pálida presença na fração de tempo infinitesimal.

A imagem dialética da totalidade *versus* fragmento, tributária da visão romântica presente nos textos da metafísica de juventude, marca a gestação do conceito de crítica como um “médium-de-reflexão”, no qual a arte e a filosofia têm um lugar privilegiado. Não apenas Novalis e Schlegel, mas as poesias de Hölderlin (em “Dois poemas sobre Hölderlin”, de 1914) e Mallarmé, a literatura de Dostoiévsky (texto de 1917 sobre o livro *O idiota*), ainda Kafka e Baudelaire, paulatinamente enredam, em Benjamin, como um manto a partir de um novelo de lã, o interesse pela estética e pelo pensamento enquanto modos de infinitude na relação com as dimensões do efêmero, categoria menor desde a filosofia parmenídica. Se o movimento significava, para os defensores primitivos do *lógos*, aquilo que é passageiro, corrupto, acidental (como em *As Categorias*, de Aristóteles) e não-essencial, para Benjamin converte-se em contingência significativa para a percepção do todo. No *Curriculum Vitae* de 1928, Benjamin ratifica os passos que vinha dando, na constituição de teorias estéticas novas e na recuperação da literatura como locus privilegiado tanto para a reflexão aprofundada quanto para as instâncias do mito, da fantasia e da poesia.

Na virada dos anos 1920 para a década seguinte, com a aproximação maior de Benjamin às ideias marxianas, a partir de Lukács (em *História e consciência de classe*, 1923), e das trocas de cartas com Adorno, o método do *Darstellung*, ainda impregnado da visão bipartide do romantismo com o judaísmo (pela noção de espírito, *Geist*), irá se enriquecer com a adoção da dialética do materialismo histórico e o conseqüente abandono do idealismo hegeliano no Movimento de Juventude (*Jugendbewegung*), de Wyneken, do qual fez parte. Neste momento, o pensamento benjaminiano dá um salto rumo às coisas em si no seu mais alto grau: não somente as impermanências e o acaso estão em foco, mas as contradições existentes nas relações com os objetos. No famigerado ensaio “*A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*” (1935-36), Benjamin, ao observar sob a dialética da aproximação contemplativa de quem se afasta

1, 1913-1926. Edição M. Bullock e M. W. Jennings. Cambridge/London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2002, pp. 52-53. O erotismo é também um tema presente na obra benjaminiana. Cf. “A vida dos estudantes”, sobre a dialética Eros criador e Eros procriador.

e contempla o advento do cinema, da fotografia e das grandes exposições nas artes e no cotidiano do Século 20, agudiza tensões históricas entre objetos, nomeando pares em profunda transformação: valor de culto e valor de exposição; capacidade técnica de cópia e Aura; valor de eternidade e valor de perfeição; recepção tátil e recepção ótica; estética e guerra, e tantas outras categorias que sai acionando. Ao final do texto, ele faz menção à metodologia que lhe afeta a partir da metodologia de Marinetti³⁷: “Esse manifesto tem o mérito da clareza. Sua maneira de colocar o problema merece ser transposta do literato para o dialético” (Benjamin, 2014, p. 211). Imersa cada vez mais no choque e na trama dos elementos, sua teoria das ideias migra das formas seminais de Platão e Leibniz para o horizonte da percepção no espaço-tempo, ampliando a noção categorial de relação.

Iremos ver, no tópico seguinte, como ele procede à revisão das teorias kantianas e neokantianas na relação com o conceito de experiência, passando a radicalizar seus procedimentos com as posturas da cesura (tempo messiânico) e liberação (*Aufhebung*), a partir do enredamento, pelos vãos dos desvios, de uma miríade de interrupções e salvamentos.

2.2 CESURA, LIBERAÇÃO E A FILOSOFIA POR VIR: KANT E COHEN

Na recepção acadêmica, seja por filósofos analíticos, continentais, idealistas ou empíricos, a imagem de Benjamin é, em geral, esquadrihada, de modo apressado, na prateleira da Teoria Crítica ou, em alguns casos, numa filiação tardia ao romantismo alemão, como um literato de tipo *blend*. O retrato oscila entre certo desdém – metáforas em excesso, heterodoxia nas fontes, muitas vezes antagônicas – à estranheza pelo estilo críptico, ambíguo, associado a uma esfinge. De fato e de sentido amplo, suas travessias por encruzilhadas do pensamento, cujas três linhas seminais são apontadas às tradições do judaísmo, do romantismo e do marxismo, conforme Löwy (2005), revelam um caráter enigmático. Aliada à virulência de muitas de suas críticas filosóficas, a reação se

³⁷ Benjamin cita, em aspa longa, um trecho do Manifesto Futurista de 1909, escrito por Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), sobre a guerra colonial da Etiópia. Aqui um recorte: “Há vinte e sete anos, nós futuristas contestamos a afirmação de que a guerra é antiestética... Por isso, dizemos: ... a guerra é bela, porque graças às máscaras de gás, aos megafones assustadores, aos lança-chamas e aos tanques, funda a supremacia do homem sobre a máquina subjugada. [...] A guerra é bela, porque cria novas arquiteturas, como a dos grandes tanques, dos esquadrões aéreos em formação, das espirais de fumaça pairando sobre aldeias incendiadas, e muitas outras...” (Benjamin, 2014, p. 211)

polariza entre o desinteresse completo (em sua maioria, pós-kantianos e filósofos analíticos) ou o *páthos* de pesquisas aprofundadas, guiadas por estudiosos de diferentes áreas (literatura, comunicação, sociologia, antropologia, direito, filosofia) afetados por seu contributo original.

Em função, sobretudo, das críticas que o autor fez ao conceito de experiência na modernidade, costuma-se atribuir a ele a pecha de “anti kantiano”, outra parte por suas posições místicas e poéticas. Em certo sentido, há razão no comentário; trata-se, no entanto, de uma conclusão parcial, um recorte que incorre no equívoco, numa imprecisão. Como atestam Gagnebin (2014), Matos (1999), D’Angelo (2006) e demais exegetas, Benjamin se coloca como um arguto leitor dos textos kantianos e também dos neokantianos (decerto mais nestes últimos, em especial Cohen e Rickert), nas apropriações feitas à época do Idealismo alemão, nos fins do Século XIX, período de efervescência intelectual em que viveu a juventude na Alemanha.

A partir do texto “Sobre o programa da filosofia por vir” (“*Über das Programm der kommenden Philosophie*”), de 1918, Benjamin projeta seu afastamento gradual em relação ao sistema kantiano, após os primeiros contatos travados com as formulações de Rickert, Cohen e Cassirer, como aluno de filosofia em Marburg e Baden. Aqui, aos poucos, ele começa a delinear a “razão barroca” que lhe será cara a partir do *Trauerspiel*, e depois com o *LPP*, em substituição à concepção, segundo ele, reduzida de racionalidade. Ao passo que ensaia um gesto global de singularização de sua teoria do conhecimento, apartada das pretensões do idealismo alemão dos Séculos XVIII e XIX, seu esforço também pode ser traduzido como uma salvaguarda das reflexões de seus antecessores, enfatizando o intenso diálogo filosófico que nutriu na juventude ao longo dos anos de formação. Junto ao movimento de ruptura, está também o de preservação: apreende-se, na influência kantiana, com base nas cartas a Scholem e outros colegas durante o movimento estudantil, e nos textos e fragmentos epistemológicos (a exemplo de “Sobre a percepção”, de 1917, que precede o programa da filosofia vindoura), uma visada dialética sobre a qual deposita os alicerces de uma epistemologia por vir.

Assim descreve Benjamin (2019) o germen da sua teoria do conhecimento, em aposta às filosofias subsequentes, tendo como ponto de partida as ideias kantianas:

A tarefa da filosofia por vir será apreender as mais profundas ideias, as quais ela retira do tempo e do presságio de um grande futuro, e transformá-las em conhecimento ao relacioná-las ao sistema kantiano. A continuidade histórica garantida pela conexão com o sistema kantiano é, ao mesmo tempo, a única

de alcance sistemático decisivo. Daqueles filósofos que não se preocupavam com a extensão e a profundidade do conhecimento, mas, antes, e acima de tudo, com a sua justificação, Kant é o mais recente e próximo a Platão, talvez o único. Ambos os filósofos compartilham da convicção de que *o conhecimento mais profundo será, ao mesmo tempo, aquele do qual contamos com a mais pura justificativa*. Eles não baniram a exigência da profundidade da filosofia, mas lhe fizeram justiça ao identificá-la, de modo único, com a exigência de justificação. Quanto mais imprevisível e audaz for o desdobramento da filosofia por vir, mais profunda será a luta por certeza, cujo critério é a unidade sistemática ou verdade (Benjamin, 2019, pp. 11-12; grifos nossos)

O elogio do autor à epistemologia kantiana³⁸ não se dirige à figura do sujeito transcendental, marcado pelo paradoxo da sua capacidade imanente do juízo analítico sintético, ou ao objeto científico visado; pelo contrário, advém dos papéis exercidos por cada elemento no processo cognitivo da experiência kantiana – a supremacia da consciência cognoscente sobre o ente rebaixado ao aspecto quantitativo-matematizado – precisamente o criticismo quanto ao nível de experiência elementar proposto. Aquilo que lhe interessa mais detidamente é o sistema de justificação basilar que sustenta a condição de possibilidade ao conhecimento para Kant. E ela é famosa, justamente, por dirimir uma querela histórica no Século XVIII, entre racionalistas (Leibniz, Spinoza, Descartes) e empiristas (Hume, Hobbes, Locke, Bacon, Berkeley), na qual cada corrente advogava uma única, e por isso originária, forma de acesso ao mundo: as ideias inatas ao intelecto humano ou as experiências sensíveis na empiria, respectivamente.

A defesa do paradoxo da natureza humana, como uma síntese singular no universo dos existentes, dotado de propriedades, ao mesmo tempo, cognitivas e sensoriais, sob o amparo da razão pura, passa a ser o paradigma filosófico a partir de Kant, à época do *Aufklärung*. Para Benjamin, a noção do homem, concomitantemente, sensorio e transcendental, ou seja, fruidor de percepção do que lhe aparece no horizonte (*Phainomenon*, o “aparecível”³⁹), mas também de apto a elaborar conceitos e ideias

³⁸ É possível enxergar certa similitude também entre o papel das emoções em Kant e o problema da empatia, tal como aparece na tese 7 em “Sobre o conceito de história” (1940), na crítica que Benjamin faz ao *Einführung* do investigador historicista e o apelo à história universal dos vencedores. Ver BENJAMIN, 2012, p. 244. Quanto à emoção em Kant, cf. BORGES, Maria. *Emotion, Reason, and Action in Kant*. London: Bloomsbury, 2019.

³⁹ Importa, aqui nesta tese, a distinção que Kant faz entre fenômeno, aparência (espectro) e aparição simples, que se relaciona com a Névoa, sob o conceito-mor de *Erscheinung* (aparecimento). Em linhas gerais, diz: “Designa-se por fenômeno o objeto indeterminado da intuição. Nele se distingue a matéria (correspondente à sensação, aos múltiplos dados sensoriais) e a forma, que ordena a matéria segundo diferentes modos e perspectivas. Se a matéria de todo o fenômeno é dada *a posteriori*, a forma ordenadora processa-se a dois níveis diferentes; a um nível inferior opera a forma *a priori* da sensibilidade (o espaço e o tempo), puramente receptiva e espontânea, que nos fornece uma representação; esta, por sua vez, é matéria para a síntese *a priori* do entendimento, unificador de representações sob a forma de objeto” (KANT, KrV, pp. 12-13).

(*Noumenon*, o inteligível), é o ponto de viragem fundamental na história da filosofia, digna de ser redimida. Se antes toda a metafísica estabelecia uma relação direta entre observador e coisa, sendo a realidade visada verdadeira para os gregos antigos, a justificação mínima para a o conhecimento se altera a partir de Kant, junto ao conceito de intencionalidade de Husserl: o sujeito moderno, assentado no juízo sintético das formas *a priori*, somente assimila entendimentos e avaliações com base naquilo que ele projeta sobre a aparência do objeto; por sua vez, o elemento visado apenas pode ser apreendido enquanto fenômeno, dado das formas perceptivas do espaço-tempo. Portanto, nada lhe justifica ou garante o acesso a uma substância ou algo similar em seu interior. É nesse sentido que a experiência kantiana e a justificação epistêmica científica se imbricam: apenas conhecemos a aparência dos entes, e não eles em si; além do mais, atribuímos a essa “casca” formas inteligíveis puras.

“A sensibilidade [...] consiste [...] na diferença genética da origem do próprio conhecimento, visto que o conhecimento sensível não representa as coisas como elas são, mas apenas o modo como afetam os nossos sentidos” (Kant, Prol, A 66, p. 60), observa Kant, colocando o adendo subsequente de que, ao entendimento, a percepção fornece fenômenos, e não as coisas em si. Na *Crítica da Razão Pura*, reforça os limites existentes tanto na natureza do sujeito quanto na do objeto. “No conhecimento *a priori*, nada pode ser atribuído aos objetos que o sujeito pensante não extraia de si próprio [...] daí não podermos ter conhecimento de nenhum objeto, enquanto coisa em si, mas tão somente como objeto da intuição sensível” (Kant, KrV, B 23-26, pp. 49-51). Sobre a filosofia vindoura, Matos (1999) ratifica a centralidade do projeto kantiano na função propedêutica “tanto ao conceito de conhecimento quanto ao de experiência”. Jaz a reflexão genuína e basilar sobre a totalidade da experiência, a qual circunscreve o sujeito transcendental afetado pelo aporte de impressões em seu aparelho sensório, profundidade que Platão logrou com seu reino das ideias, n’*O Banquete*⁴⁰.

Na sua crítica reformista, de salvação e ruptura, Benjamin abre uma margem espraçada para além do raciocínio euclidiano-newtoniano estabelecido pelo idealismo de

⁴⁰ Benjamin, ao rejeitar o conhecimento puramente matematizado do positivismo, demarca uma aproximação com a teoria platônica das ideias, mantendo um distanciamento crítico e historicamente situado a esse modelo filosófico. Em *O Banquete*, Platão define, ao menos, duas premissas: 1) que a verdade é um conteúdo do belo, este em si mesmo o mundo das ideias; 2) e que a verdade, em si, é bela. Frente a isso, o alemão opõe uma distinção crucial, ao afirmar que o desejo de Eros em torno da verdade é legítimo, afinal o belo é a verdade. No entanto, diferente de Platão, diz que a beleza nem está tanto nas coisas, mas “para aquele que a busca” (Benjamin, 2020, p. 19). A verdade constitui, desse modo, o mundo das ideias (belo, justiça, constelação), todavia ela somente se dá do ponto de vista histórico: seduz, brilha, fulgura como revelação.

Kant, decaído a uma esfera redutora atada ao arroubo do olhar científico, pela adesão irrefreada e localizada às pretensões do Iluminismo. O autor identifica uma *assemblage* informe e mecânica entre o conhecimento da experiência e a cognição dessa mesma instância, a que os neokantianos Rickert, Cohen, Natorp, Windelband, Lask, entre outros, direcionam exegeses amplificadoras sob o uso de argumentos validadores da lógica, estética, religião e epistemologia. O ponto fraco reside na curvatura do arco, cujo limite (*Grenze*) é respaldado por uma justificação pertinente, a da limitação dupla na visa sujeito-objeto, porém rasa: a de que a perspectiva físico-matemática seria a única balizadora, como fiel da balança, de todas as ocorrências vistas no mundo fenomênico.

O ataque contra o tom laudatório conferido ao positivismo e ao cientificismo pelas correntes filosóficas dominantes, e o pedantismo de uma ciência que minora e elimina o histórico e o *páthos*, é uma tônica recorrente em muitos textos. No fragmento “Sobre a percepção”, o jovem Benjamin já postulava a aversão à limitação da natureza ao cognitivismo, ao psicologismo e à rede arcaizante dos números. Não só isso, mas ao primado do objeto científico. “Eles falharam ao questionar com que tipo de ‘experiência’ deveriam lidar, uma experiência que deveria ser apreendida somente por meio da dedução, caso fosse uma forma de conhecimento” (Benjamin, 2002, p. 96; trad. nossa). A concepção de um objeto captado pelo sujeito transcendental no arco da percepção e que deve ser conhecido, se e somente se, pelas ciências naturais, é o que depõe a favor de um raio menor nessa mesma curvatura. Sendo assim, a experiência, para Benjamin, perde seu valor, significado e sentido: torna-se, enfim, vazia – ainda que comentadores de Kant⁴¹ rechacem o rebaixamento da experiência ao objeto.

Conforme dito, Benjamin não propõe apenas uma rotura, mas, sim, simultaneamente, uma redenção das ideias kantianas, salvaguardando, sobretudo, o espírito da dialética transcendental. Fica patente tal postura, ao endereçar a observação acerca da tópica, além da obra SPFP, também na sua tese de doutoramento sobre o conceito de crítica e o romantismo alemão no rastreio das obras de Schlegel e Novalis. Em OCCA, ele aproxima os conceitos de fragmento e crítica ao sentido místico do

⁴¹ Homburg (2017), por exemplo, afirma que Kant, principalmente no livro *Prolegômenos a toda a metafísica futura que queira apresentar-se como ciência*, de 1783, citado por Benjamin em “Sobre o programa da filosofia por vir” (1918), deriva os princípios da experiência a partir das ciências naturais, particularmente a matemática e a física. Todavia, de acordo com ele, Kant não pretendia reduzir a experiência a esse aspecto, tornando-a idêntica ao reino dos objetos. Esclarece, ainda, que Kant estabelecia uma separação não apenas entre sujeito e objeto, mas entre a experiência comum e o conhecimento puro. Cf. HOMBURG, Phillip. “Towards a benjaminian critique of Hermann Cohen’s logical idealism”. In *Anthropology & materialism (Online)*. Issue Discontinuous infinities, vol. 1, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/am.742>. Acesso: 15 jan 2022.

“médium-de reflexão”, em gesto semelhante ao de Kant. Defende, assim, o filósofo alemão, reconhecendo um decisivo teor de misticismo nas teorias do pensador prussiano:

Esta conceituação positiva do conceito de crítica não se distancia tanto quanto poderia se acreditar da utilização kantiana do termo. Kant, em cuja terminologia realmente está contido não pouco espírito místico, abriu caminho para esta, na medida em que recusou os dois pontos de vista do dogmatismo e do ceticismo, não tanto opondo-os à verdadeira metafísica, na qual seu sistema deveria culminar, mas à ‘crítica’, em nome da qual seu sistema foi inaugurado. Pode-se dizer, então, que o conceito de crítica já em Kant é ambíguo, ambiguidade esta que é potenciada pelos românticos, porque eles incluíam ao mesmo tempo na palavra ‘crítica’ todo feito histórico de Kant e não apenas seu conceito de crítica. (Benjamin, 2011, p. 59)

É o mesmo tom similar, o de redenção do projeto kantiano, que encontramos em demais exegeses referendadas, a exemplo das análises de Lebrun (2002), em torno dos objetivos da *Crítica da Razão Pura*, cujo escopo posiciona-se, em sua leitura, de modo mais amplo. O pensador francês, ao investigar Kant e suas incertezas acerca do projeto metafísico, reforça a tarefa primeira da crítica e sua busca em tentar salvar a metafísica do envoltório de erros e ilusão, o que ratifica o olhar atento à bruma, e não o contrário, como se houvesse um desleixo ou preterimento. A pretexto da ênfase na visada euclidiana-newtoniana, cujo aspecto Hermann Cohen realçou em sua exegética, de modo restrito, a analítica kantiana, decantou-se a dimensão de um Kant “seco” e “frio de coração”, o que acabou por contaminar a recepção posterior. Tal feição contrasta com sua faceta sensível e, notadamente, poética, quando nos detemos na *Crítica da Razão Pura*. Nessa obra, inclusive, o vemos citar uma referência direta e verbal à Névoa, em sentido semelhante ao de Benjamin. Assim escreve Kant (1956) sobre os “bancos de Névoa” – no original, “*Nebelbank*”:

Wir haben jetzt das Land des reinen Verstandes nicht allein durchreist und jeden Teil davon sorgfältig in Augenschein genommen, sondern es auch durchmessen und jedem Dinge auf demselben seine Stelle bestimmt. Dieses Land aber ist eine Insel und durch die Natur selbst in unveränderliche Grenzen eingeschlossen. Es ist das Land der Wahrheit (ein reizender Name), umgeben von einem weiten und stürmischen Ozeane, dem eigentlichen Sitze des Scheins, wo manche Nebelbank und manches bald wegschmelzende Eis neue Länder lügt, und indem es den auf Entdeckungen herumschwärmenden Seefahrer unaufhörlich mit leeren Hoffnungen täuscht, ihn in Abenteuer verflechtet, von denen er niemals ablassen und sie doch auch niemals zu Ende bringen kann. (Kant, KrV, B295)⁴²

⁴² Na tradução pela Fundação Calouste Gulbekian (2001), de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão, “*Nebelbank*” aparece como “bancos de neblina”, e não “bancos de Névoa”. Segue-se o excerto, literal, em português: “Percorremos até agora o país do entendimento puro, examinando

Temos, desse modo, outra imagem plena de sentidos com mais uma recorrência à Névoa, desta vez em Kant, corroborando a integração com o projeto benjaminiano de uma filosofia vindoura. De todo modo, o criticismo radical de Benjamin parece respingar, de forma mais intensa, nos neokantianos: quer pelas ausências do não-dito (no silêncio a Rickert), quer pelas menções diretas pouco entusiasmadas aos representantes tardios das escolas do Idealismo transcendental. Hermann Cohen (1842-1918), proeminente filósofo judeu do Século XIX e pai da Escola de Marburg, a quem procedeu leituras ostensivas e dirigiu comentários, é um dos mais alvejados. Julga-se, aliás, que Benjamin teria tido acesso ao pensamento kantiano mais pelas impressões de Cohen, a quem deve a influência mais proeminente, do que aos próprios originais, ainda que também tivesse se debruçado sobre eles. Isso porque as construções benjaminianas em torno do filósofo de Königsberg carregam elementos similares, em muitos aspectos, ao sistema exegético de Cohen – a fundamentação lógica de Kant a partir do cálculo infinitesimal de Leibniz, os traços de ética, judaísmo e estética no aprofundamento da razão elevada (com as citações a ele no ensaio “As afinidades eletivas de Goethe”, de 1922), a crítica ao sionismo, o conceito de “mera vida” a partir do livro *Ética da vontade pura*⁴³, entre outros.

Parte das reflexões sobre Cohen nasceram sobretudo nos diálogos com Scholem⁴⁴, seu colega nas aulas de filosofia à época e de quem se tornaria amigo próximo. É possível afirmar também que o pensamento benjaminiano se pautou largamente tanto à luz do neokantismo quanto da teologia de Cohen: a partir do pensador judaico, ele demarcou um distanciamento do círculo de Stefan George e do Movimento de Juventude, atentou para a estetização da vida e à reposta da crítica de arte de cunho filosófico, cultivou o interesse pela universidade, a simpatia pela vida e pela ideia, e, enfim, nele se inspirou na fusão filosófica entre judaísmo, transcendência e

cuidadosamente não só as partes de que se compõe, mas também medindo-o e fixando a cada coisa o seu lugar próprio. Mas este país é uma ilha, a que a própria natureza impõe leis imutáveis. É a terra da verdade (um nome aliciante), rodeada de um largo e proceloso oceano, verdadeiro domínio da aparência, onde muitos bancos de neblina e muitos gelos a ponto de derreterem, dão a ilusão de novas terras e constantemente ludibriam, com falazes esperanças, o navegante que sonha com descobertas, enredando-o em aventuras, de que nunca consegue desistir nem jamais levar a cabo. Ver Kant, KrV, 2001, B295.

⁴³ Cf. “Destino e caráter”. In BENJAMIN, W. *Escritos sobre mito e linguagem*, 2013, p. 89.

⁴⁴ No verão de 1918, Benjamin e Scholem conversaram sobre o livro *Teoria kantiana da experiência* (1871), de Cohen, e o conceito de “religião da razão”, formulado pelo autor a partir de Kant, sobre os quais demonstraram um profundo desapontamento. Reflexões estas que municiaram Benjamin a escrever textos e fragmentos sobre Kant e a filosofia por vir. Em carta a Scholem, de 20 de agosto de 1930, Benjamin volta a tematizar a questão da sua teoria do conhecimento e o interesse pela filosofia da história. Cf. SCHOLEM, Gershom (Org). *The correspondence of Walter Benjamin and Gershom Scholem – 1932-1940*. Translated by Gary Smith and Andre Lefevere. New York: Schocken Books, 1989.

crítica cognitiva. O teor mais explícito, no entanto, aferra uma crítica cáustica ao idealismo lógico do seu mestre.

Na *ODBA*, o autor se refere a Cohen como pensador cuja prerrogativa racional lhe revela uma peça inconsistente: “A categoria da origem não é, assim, como quer Cohen, puramente lógica, mas histórica” (Benjamin, 2020, p. 34). Nos fragmentos (1916-1921) que versam sobre a teoria do conhecimento, junto ao texto da filosofia vindoura, Benjamin volta a lhe desferir ataques. De modo indireto, sobre o neokantismo, declara, neste último texto, que a escola de Marburg desenvolveu o conceito mecânico de experiência em correlação imediata com o conceito de liberdade, sobre os quais se assenta uma noção “relativamente vazia” da experiência associada ao Iluminismo. Com a provocação, Benjamin localiza fissuras no projeto renovador do legado kantiano: sua arguição se fundamenta na constatação do fenômeno da redução do conhecimento humano a um mínimo denominador, sob a alegada condição do “possível”, enquanto a razão iluminista sacrifica a totalidade do reino da experiência em virtude de uma desacertada hermenêutica histórica e religiosa.

Assim, pode-se estruturar, em suma, duas linhas-mestras básicas na crítica de Benjamin forjada no seio do neokantismo: a) a primeira diz respeito à sua posição diametralmente oposta à limitação da curvatura do arco da experiência, que se comprime na lógica enviesada do *Aufklärung* sob a justificativa epistêmica de um conhecimento científico seguro de bases analítica, abstrata, newtoniana, ordenadora e positivista. O fundamento, ainda que, de partida, signifique uma atitude louvável, indicando a necessária separação epistemológica entre sujeito e objeto no construto da experiência, evidencia um propósito de fechamento, e não de abertura, do conceito de moderno. Afinal, observa-se, em Kant, os termos da certeza em uma experiência que permanece: apreensível, estável e logicizada, a menor da menor delas, segundo Benjamin; b) a segunda crítica se refere ao desdobramento da consciência pura transcendental no espaço-tempo que, ao organizar o mundo pelo olhar do geômetra, sintetiza a totalidade das coisas no aparato sensível a propósito de um arcabouço euclidiano-newtoniano subjacente ao tempo eterno da consciência. Nesse ponto, destaca-se no Benjamin jovem um apontamento para sua versão ulterior nas teses sobre a história: ao fim do texto sobre o programa da filosofia por vir, depara-se com a tarefa da dimensão da linguagem, que se atrela à nova e verdadeira epistemologia e à filosofia da Origem. Mais ainda, confere à arte e à teologia papéis centrais para a composição de

uma nova teoria do conhecimento, que seja a partir do sistema kantiano, sim, todavia que possa ser capaz de conceder dignidade, nas reflexões mais puras e teológicas (o que, talvez, deixe entrever aí um messianismo embrionário), ao inconstante, ao heterogêneo, à tradição e ao obnubilado.

O gesto de ruptura e preservação, deflagrado na dialética com Kant, remete a um segundo momento na teoria do conhecimento benjaminiana, que aqui tentamos esboçar, procedimento este que reaparece, de forma recorrente, na sua obra. No texto das teses de *SCH*, consta o verbo “*aufheben*”⁴⁵ associado à dialética de Hegel (nas exegeses hegelianas, o termo carrega o significado tripartite “abolir, preservar e transcender”; na acepção fundamental, não obstante, possui variação polissêmica). Na Tese XVII, o autor fala de uma “oportunidade para explodir uma época determinada para fora do curso homogêneo da história” e de “arrancar à época, uma vida determinada, e, da obra composta durante essa vida, uma obra determinada” a partir daquilo que ele chama, notadamente, de “*o sinal de uma imobilização messiânica dos acontecimentos*”. Evocando a imagem do corte ou da cesura⁴⁶ que lhe será latente na maneira como processa o tempo verdadeiro contra a concepção vulgar, apropria-se, de modo original e coerente à sua ideia (numa metateoria hegeliana), do paradoxo aparente da preservação-abolição. “O resultado desse procedimento é que assim se preserva e transcende (*aufheben*) na obra o conjunto da obra, *no conjunto da obra* a época, e *na época* a totalidade do processo histórico (Benjamin, 2012, p. 251; grifos no original).

O sentido da *Aufhebung* se altera ao longo do percurso benjaminiano. Se, no ensaio da “Obra na era da sua reprodutibilidade técnica”, o autor agia mais no lugar de um pensador típico da Teoria Crítica, mostrando desprezo cabal por Hollywood e pelos

⁴⁵ “Aufhebung”, em alemão, prefixo “auf” (acima, sobre) e “Hebung” (levantamento, elevação). Assim, “aufheben” dota-se de vários significados: apanhar, erguer, levantar, mas também guardar, conservar; ou, num sentido negativo, abolir, revogar, anular, cancelar; e, ainda, neutralizar, compensar. O conceito hegeliano de “Aufhebung” se relaciona com a sublação ou a suprassunção que, por meio da superação na dialética da lógica e da razão do absoluto, recolhe determinações da história e do conhecimento e autoriza novas superações; tem, pois, o sentido paradoxal da negação, propiciada pelas etapas do superar, aniquilar e conservar, quando uma tese e uma antítese reagem. O objetivo, como diz Hegel, é o progresso junto à consciência elevada, para ele inexoráveis. “[*Es ist nach Aufhebung*] Depois da suprassunção das 'massas' espirituais distintas e da vida limitada dos indivíduos, como de seus dois mundos, só se acha presente, portanto, o movimento da consciência-de-si universal dentro de si mesma, como uma ação recíproca da consciência na forma da universalidade, e da consciência pessoal. A vontade universal se adentra em si, e é a vontade singular, a que se contrapõem a lei e a obra universal”. Cf. HEGEL, W. F. *Fenomenologia do espírito*. Petrópolis: Vozes, 2003, p. 404.

⁴⁶ Nos textos benjaminianos, a cesura também é traduzida como choque, no sentido da reprodutibilidade técnica, recorte que detalharemos no capítulo 3 sobre a utopia e a ruína, em especial nas considerações sobre a “anestésica” segundo Susan Buck-Morss (1996), como uma instância dialética entre a estimulação excessiva e o torpor.

filmes de animação da Disney, segundo ele “grotescos” e “perigosos” em função das estratégias de choque e do “desenvolvimento artificial de fantasias sadomasoquistas”⁴⁷, ou ainda nos comentários sobre Brecht, distinguindo o teatro épico do comercial, aqui na fase final da sua vida, com as teses sobre uma história a contrapelo, Benjamin parece enfatizar não mais o sentido negativo do *Aufhebung*, ou seja, a supressão das obras de arte ligadas ao consumo frívolo e à lógica capitalista de produção desenfreada; mas, de outro modo, adere a uma acepção dialética pela *cesura como um estágio pré-indicativo para a liberação ou salvaguarda* dos entes imersos na torrente do tempo cronológico, único, vazio e homogêneo. Como diz, na *ODBA*: “Enquanto a indução degrada as ideias em conceitos, renunciando à sua articulação e ordenação, a dedução chega aos mesmos resultados através da sua projeção num *continuum* pseudológico” (Benjamin, 2020, p. 31). Significa, pois, que não procede mais à aniquilação, mas à reconsideração de todos os objetos que aqui existem e fulguram nas suas fantasmagorias. Interessa, ao contrário, explodir a sequência ininterrupta, e não mais as coisas. É, pois, na tese VII, sobre a viragem valorativa dedicada aos despojos, bens culturais e fragmentos dos vencidos, que temos uma de suas mais célebres frases: “Nunca houve um documento da cultura que não fosse simultaneamente um documento da barbárie” (Benjamin, 2012, p. 245). Na fase tardia do seu pensamento, ele passa a avaliar que todos os objetos existentes na modernidade, não apenas exercem uma função importante, enquanto peças industriais exemplares do Capitalismo tardio, como também, as mesmas coisas que aqui se encontram, dizia ele, estarão no reino messiânico e, por isso, merecem o olhar atento para a possibilidade do processo de redenção. Logo, a dialética da suspensão (*Stillstand*) ou da interrupção guardam relação direta com a noção dos “tempos-de-agora” (*Jetztzeit*), que se traduzem como um breve piscar do passado a ser salvo pelo historiador do presente, ciente da necessária imobilização do tempo de *chronos* e ao curso implacável de fatos lineares. Como neste excerto do *LPP*:

O momento destrutivo ou crítico na historiografia materialista se manifesta através do fazer explodir a continuidade histórica; é assim que se constitui o objeto histórico. De fato, dentro do curso contínuo da história não é possível visar um objeto histórico. Tanto assim que a historiografia, desde sempre, simplesmente selecionou um objeto desse curso contínuo. Mas isso ocorria sem um princípio, como expediente; e sua primeira preocupação sempre era a de reinserir o objeto no continuum que ela recriava através da empatia. A historiografia materialista não escolhe aleatoriamente seus objetos. Ela não os toma, e sim os arranca, por uma explosão, do curso da história. Seus

⁴⁷ Ver BENJAMIN, 2012, p. 205

procedimentos são mais abrangentes, seus acontecimentos mais essenciais (Benjamin, 2018, N 10a, 1)

Desse modo, a tradução mais justa da *Aufhebung* benjaminiana, aqui acionada, julgamos que seja a precisa “liberação”, na medida em que ela conserva tanto a ideia de liberdade, isto é, de destruição do aprisionamento da humanidade vinculada à continuidade falsa da história, quanto mantém o aspecto da redenção messiânica a partir do possível câmbio com a “salvaguarda”. Löwy (2011), citando o historiador Richard Wolin, especialista em Heidegger e na Escola de Frankfurt, acrescenta que Benjamin abandona o projeto da *Aufhebung* como valor de supressão dos elementos da vida burguesa e se dedica, após a aproximação aos estudos marxianos, judaicos e revolucionários (com Fourier e Blanqui), à concepção do termo pelo sentido da preservação e da explicitação do potencial utópico contido na matéria do cotidiano vulgar, inclusos aí os cacos, ruínas e estilhaços menores desses mesmos objetos. “Por certo, desde que esta ‘preservação’ seja dialeticamente ligada ao momento destruidor: somente quebrando a concha reificada da cultura oficial, os oprimidos poderão tomar posse dessa amêndoa utópica” (Löwy, 2011, p. 25). A tarefa da liberação não somente é explodir o *continuum* do historicismo e do tempo cronológico, mas, como afirma o autor na tese VI de *SCH*, evitar que tais objetos percam sua fulguração monádica e acabem sendo embalsamadas e abafadas pelo *status quo* da vida burguesa de pensamento monológico.

O corte guarda, ainda, um sentido maior, o da suspensão do *continuum* junto à crítica à razão redutiva. De modo algum, Benjamin se aproxima do *Aufhebung* hegeliano, uma vez que se põe como um crítico mordaz à apologia ao progresso como uma ocorrência natural na humanidade rumo ao espírito absoluto. Enxergando a evolução como uma prerrogativa de alguns privilegiados e não uma necessidade, recusa a preservação na equivalência ao mecanismo de síntese obtido nos contínuos e ininterruptos processos de afirmação, negação e superação. Para ele, a “liberação” pressupõe a cesura de algo que necessita ser arrancado do curso do tempo linear. Também pode ser traduzido como “reparação”.

Liberar-se e livrar os demais não significa transcender do real e mirar o espírito absoluto. Benjamin rechaça a noção de progresso, pois ela é uma das filhas legítimas do *continuum* pseudológico e historicista. Assim, no lugar da sequência de negatividade, positividade e progresso, repõe aí a práxis da montagem, a alegorização e a história a

contrapelo. Ao invés da aniquilação, o acolhimento do menor detalhe. Trata-se, assim, de uma redenção plena nos seus termos, unindo messianismo e consciência histórica materialista à concepção dialética. Não o silogismo lógico de duas premissas e a conclusão de uma terceira coisa nova, mas o amparo messiânico e revolucionário do que está aí, em deterioração.

É cristalina, no procedimento da “liberação”, a forma como os saltos epistêmicos (des)guiam as reflexões benjaminianas pelas veredas intermitentes dos sentidos, intensidades, *páthos* e dialéticas, construindo uma fortificação singular e inacabada. A cesura aliada à redenção se transmuta nas aproximações filosóficas que estabelece com distintas vozes e fontes, aparentemente incompatíveis entre si. Ao pensar a descontinuidade da história, recorre à salvação da obra de Nietzsche do conjunto geral. Dele, faz citações sobre o “excesso de história”, extraída da segunda parte das *Considerações Intempestivas* (1874), intitulada “Sobre a utilidade e os inconvenientes da história”⁴⁸, na tese XII em *SCH*; na tese III, a crítica velada ao conceito de “*Übermensch*”⁴⁹, quando se opõe aos grandes homens e seus feitos extraordinários para propor a vinda do menor acontecimento, daquilo que não é “citado na ordem do dia”; além dos vários empréstimos à sua maneira, como nas citações de *A Gaia Ciência* no texto “Sócrates” (1916) e em “Capitalismo como religião” (1921), este sobre a morte de Deus e a emergência do dinheiro como novo dogma da *Schuld* (culpa e dívida), e dos aforismos nas crônicas de Berlim, “Paris do Segundo Império Segundo Baudelaire” (1938) e “Parque Central” (1939). A salvaguarda messiânica, na “imitação do céu pela dança”, entrecruza os diários de Descartes⁵⁰, a *Lebensphilosophie* de Schopenhauer⁵¹ e Bergson (tempo como “duração”, subjetivo), Creuzer (e sua teoria dos símbolos e da

⁴⁸ Sobre a distinção historicismo *versus* história viva, da qual se depreende uma simetria com Benjamin, lê-se: “A história pensada como ciência pura e tornada soberana seria uma espécie de encerramento e balanço da vida para a humanidade. A cultura histórica, pelo contrário, só é algo salutar e que promete futuro em decorrência de um poderoso e novo fluxo de vida”. NIETZSCHE, F. (1873). “Considerações extemporâneas”. In: *Obras incompletas*. Coleção Os Pensadores: seleção de textos de Gérard Lebrun. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999, p. 275.

⁴⁹ Cf. NIETZSCHE, F. (1878). *Humano, Demasiado Humano - Um Livro para Espíritos Livres*, 7ª reimpressão, tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

⁵⁰ Matos (1999) aponta, no método benjaminiano, a *mimesis* correspondente aos povos antigos na relação com os astros e suas constelações junto ao “fenômeno de fusão e de influências” no autor berlinense, com o interesse pela forma confessional dos diários e meditações em Descartes, ainda que a filosofia do *res cogitans* lhe fosse antagônica. A partir disso, Benjamin formula uma escrita críptica, barroca e oracular, entrecruzada por “frases de efeito, surpresas, simetrias e antíteses”, como um “Descartes alegórico”. Cf. MATOS, Olgária. *O Iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*, 1999, pp. 12-13.

⁵¹ Sobre o elogio a Schopenhauer e a seu olhar privilegiado que, tal como Fichte, enxergou no drama moderno um estágio superior. Ver BENJAMIN, W. *Origem do Drama barroco alemão*. Edição e tradução João Barrento. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020, p. 113.

alegoria), Kierkegaard⁵², Marx, Lukács, Scholem, Rosenzweig e tantos outros pensadores recolhidos de forma livre. Ao mesmo tempo, na lida com a citação e a filosofia de outrem, Benjamin se mantém coerente à sua filosofia messiânica da história. Mesmo àqueles que julga como conformados a uma teleologia do presente mortificado na ilusão do *continuum*, a exemplo de Kant e Hegel, o autor concede um posto, ainda que diminuto, de salvamento daquilo que considera irrevogável para o diagnóstico do seu tempo.

No subtópico seguinte, iremos comentar o terceiro gesto alegórico de Benjamin em sua filosofia da queda da Aura e das formas da Névoa. Depois de instaurar o desvio e a cesura, associados à dialética da liberação e da salvaguarda, sobrevém, agora, à luz fraca citadina de Baudelaire, o ato da coleta ou da colheita, no qual, como um “pescador de pérolas”⁵³, como pontua Arendt, o filósofo vai às próprias coisas, dos pedaços puídos à dimensão do quase nada enevoadado, para arrancar o sagrado vivo da obnubilação mítica.

2.3 COLEÇÃO, BAUDELAIRE, BRISA E A ILUMINAÇÃO PROFANA

*Para ver que, com sua alma, seu corpo floria
E crescia, em terríveis jogos, sem escolhos;
Vislumbrar se seu peito incubava sombria
Chama com úmidas névoas que nadam nos olhos*

Charles Baudelaire⁵⁴

Assim que os objetos são arrancados da esteira do continuísmo e liberados da encenação moderna graças à iluminação mística proporcionada pelo corte temporal, urge a salvação profana. Uma vez que não basta liberá-los do jugo instrumental e linear, na medida em que correm o risco de retornar ao estado anterior da inércia na

⁵² Em 1933, Benjamin publica o texto “Kierkegaard”, a partir da tese de Adorno, *Kierkegaard, a construção do estético* (1931). Há um artigo da professora Carla Milani que explora o contato, ainda que breve e indireto, do pensador alemão com o dinamarquês. Ver DAMIÃO, Carla Milani. “Benjamin, leitor de Kierkegaard”. In *Revista de Filosofia Moderna e Contemporânea*. Brasília. Vol. 2, nº 1, 2014, pp. 165-176.

⁵³ Cf. ARENDT, H. “Walter Benjamin – 1892-1940”. In: *Homens em tempos sombrios*. Tradução Denise Bottman. Posfácio Celso Lafer. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p 87.

⁵⁴ Poema “A gigante”. Cf. BAUDELAIRE, C. (1861). *As flores do mal*. Tradução e organização de Júlio Castañon Guimarães. Edição bilíngue. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 90.

representação, é preciso proceder, segundo Benjamin, ao ato da coleção. Todavia este não significa um gesto puro, analítico, de quem arranca algo do contexto como um observador isento. Antes é uma ação em um *milieu* em ruínas, no qual o colecionador, afetado pelo *spleen* e ciente de sua condição de perda, precisa reagir de modo cauteloso e atento. Realiza a colheita, sim, mas não em maio ao jardim do Éden, com águas cristalinas e natureza plena; pelo contrário, trata-se de um cenário dantesco, decaído, cujo adorno é outra coisa senão o pó. Como se estivesse em uma guerra que ela mesma, travada nos patamares da estética à linguagem, o filósofo toma pra si uma tarefa hercúlea em camadas: compor desvios epistêmicos e físicos nas silhuetas das cidades; desferir golpes com a fraca força messiânica contra o *continuum* pseudológico, de modo a lhe abrir fendas e sulcos na tentativa de explodi-lo; e, por último, *coletar e arquivar*, como num relance furtivo, tudo aquilo – as “flores do mal”, descartadas, ervas daninhas sombreadas pelas figuras da queda, do erotismo, do tempo messiânico, do tédio, entre tantas imagens evocadas por Baudelaire – sob mudez ao badalo do sino barulhento e violento do progresso.

Coletar é, assim, antes de mais nada, saber “apreender o acaso” (Matos, 1994, p. 88). Significa abrir-se ao tempo como possibilidade do desconhecido que vem como uma verdade não abarcada pelo sujeito intencional, convicto da “*mathesis universalis*”, “essa ciência universal da ordem e da medida”. A iluminação profana insere, portanto, o indivíduo no mesmo tempo e espaço, um ser afetado no mesmo nível do “objeto” estanque e representado. A isso responde o processo da alegoria benjaminiana, que se impregna de desvios e da consciência dos choques para poder usar a ética da apresentação (*Darstellung*) a favor da sua teoria do conhecimento vindoura. Logo, o método da reparação tem a ver, de um lado, com a quebra da arbitrariedade, compondo significados a partir do uso de símbolos e alegorias, e não apenas dos primeiros; e, de outro, com o acolhimento do “súbito surgimento do imprevisível” (Matos, 1994, p. 88). Colheita não tão somente do acaso, mas do acidente, da fresta, da poeira e do ínfimo; em suma, do inefável, não-classificável pelo pensamento arcaizante do *more geometrico*.

Em *RMU*, no qual procede à coleta de palavras por meio das técnicas de montagem e colagem, Benjamin apropria-se, em “Escavar e recordar”, da metáfora do “homem que escava”. No fragmento, a escrita abre a uma dialética da paciência revolucionária (contemplação) e da ação. Nela, diferente da concepção que prega que a

memória e os indivíduos devem se abster da história, atuando como instrumentos e não como meios, o autor ilustra uma relação do historiador comprometida com seu passado. O gesto de revolver o solo, sem medo de voltar a ele, indica a ética do sujeito para com ele mesmo: “as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos do nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do colecionador” (Benjamin, 1987, p. 239). Fala, depois, da bela imagem da “enxadada cautelosa e tateante na terra escura” (Benjamin, 1987, p. 239). O fragmento que busca, implicado e inadvertidamente no processo da recordação, é a lembrança, fagulha incandescente, ou a chamada “imagem dialética”⁵⁵, saturada de tensões.

A escavação da memória e do solo corresponde à alegoria por excelência que será vista na poesia de Baudelaire. Compreende tanto o gesto de ir às próprias coisas, eximindo-se da linguagem abstrata do racionalismo matemático-físico, quanto o deixar-se afetar por um *páthos*, desatino, fragmento, sonho ou fato do passado, a partir da dinâmica da “memória involuntária” de Proust, por vezes tão evocada por Benjamin, seja nos diários, nos seus escritos sobre a infância, ou mesmo no *LPP* e nas teses de *SCH*, esses dois últimos impregnados dos pés à cabeça da alusão à potência dessas pequenas amêndoas explosivas. Os achados arqueológicos, que, de outro modo, vêm ao encontro, exortam à revolução e têm a capacidade de ressignificar a totalidade a cada vez que surgem, uma vez que é no presente que elas são arrancadas do fluxo do “futuro” incessante e relocadas à *facies hippocratica* da história. Como no *Trauerspiel*, elas denunciam o sofrimento, o outro lado sujo e anódino, na modernidade da Névoa baudelairiana. Assim, contra a experiência dos choques no ambiente citadino, Benjamin advoga a cesura, a montagem e a coleta.

A melancolia do poeta na “existência brumosa”⁵⁶, que testemunha a boca da grande cidade industrial engolir elementos negativos ou ínfimos da vida surrupiada em nome do progresso (o vento, a brincadeira, a casa, “a linguagem das flores e das coisas mudas”, os cheiros frescos, as cores, o céu limpo, os vaga-lumes, a garoa, a tumba),

⁵⁵ Segundo Tiedemann (2018), no texto introdutório à edição alemã das *Passagens*, define as imagens dialéticas como “aquelas ambíguas e enigmáticas do sonho nas quais se mantém oculto aquilo que escapa entre as malhas demasiadamente largas da semiótica e recompensa por si só os esforços do conhecimento; a linguagem imagética do Século XIX que representa sua ‘camada mais profundamente adormecida’ (G^o, 27); uma camada que deveria despertar com as *Passagens*”. Ver TIEDEMANN, Rolf. “Introdução à edição alemã (1982)”. In BENJAMIN, *Passagens*, 2018, p. 22.

⁵⁶ Cf. BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*, p. 30.

dando lugar ao majestoso do caráter destrutivo⁵⁷ (estradas largas, prédios altos, fumaça dos carros, fuligem das fábricas, canais, viadutos, galerias, covas), é o que vai despertar em Benjamin o instantâneo de uma modernidade falida, destruidora e autodestrutiva, retroalimentada por sua própria degenerescência e, ao mesmo tempo, direcionada a si própria, pelo movimento frenético, direto e impaciente, à catástrofe.

Na visão escatológica, a famosa figura do “anjo da história”, a partir do quadro *Angelus Novus* de Paul Klee, citada na Tese IX de *SCH*, exhibe, com horror, a cena da tempestade a que somente Benjamin acessou, numa gravura artística simples e de poucos traços. A partir do preenchimento alegórico, a descrição do filósofo, ali em 1940, chega quase como uma profecia ou prognóstico, nos tempos atuais: a imagem dialética da “ruína sobre ruína”, tão intensa que se desdobra como uma torrente de mortos, fragmentos, detritos e pó, arrastando tudo o que vê. Esse amontoado de ventania e violência, a que chama de progresso, encontra a Névoa de Baudelaire e de Benjamin, como uma célula-mater, ideia seminal, da desilusão romântica e do descompasso messiânico nos tempos modernos. A esse fenômeno trágico, Gagnebin (1997) responde com a brisa dos anjos talmúdicos, através do resgate de textos do autor que tematizam as presenças angelicais na Torá: “Angelus Novus” (1921), editorial de lançamento de uma revista homônima que acabou não-lançada; o ensaio “Karl Kraus” e o manuscrito autobiográfico póstumo “Agesilaus Santander”, ambos de 1931. Nesses textos, Benjamin revela o caráter fugidio e faiscante dos mensageiros celestiais, que, assim como a memória involuntária, assomam e desaparecem do nada. E a eles evoca a frágil força messiânica, pela figura da brisa que, furtivamente, pode seccionar fios do tempo, no tecido da tempestade. Assim, a explosão do *continuum* histórico requer não apenas a presença de objetos liberados de sua teia, mas o suave sopro revolucionário que (i)mobilize tudo ao redor: suspenda o tempo, reestabeleça o curso em meandros e, ao mesmo tempo, exorte o colecionador. Na tempestade, porém, o anjo da história é também um decaído⁵⁸ com as asas atadas. “Longe de serem gloriosos mensageiros ou

⁵⁷ “O caráter destrutivo só conhece um lema: criar espaço; apenas uma atividade: esvaziar. A sua necessidade de ar puro e espaço livre é maior do que qualquer ódio”, trecho do ensaio “O caráter destrutivo”, publicado no *Frankfurter Zeitung*, Alemanha, em 1931, sobre o gesto da modernidade que se investe contra a tradição, a cultura dos antepassados, os ritos e a história. Em outro trecho: “O caráter destrutivo é inimigo do homem-estojo. O homem-estojo busca seu conforto, e a sua concha é a quintessência dele. O interior da concha é o rastro revestido de veludo que ele deixou no mundo. O caráter destrutivo apaga até os vestígios da destruição”. Cf. “O caráter destrutivo”. In BENJAMIN, W. *Imagens de pensamento*, pp. 97-98.

⁵⁸ Aqui, a “perda da auréola”, marcada por Benjamin nas *Passagens* e título homônimo de um poema em prosa de Baudelaire, no qual o poeta perde sua insígnia, seu ‘gênio’ criador. Como diz Bretas: “Ao

testemunhas inequívocas da transcendência, os anjos não possuem mais o esplendor do sagrado, mas participam, eles também, das hesitações, das dúvidas, dos desamparos do mundo profano” (Gagnebin, 1997, p. 129).

Sob o leve sopro dos descaminhos, suspensões (pandêmicas/messiânicas), saltos, desvãos, imprevistos, pausas, hesitações e reflexões, esta pesquisa sobre as recorrências da Névoa é, portanto, uma tentativa de compreensão do método benjaminiano. Identificamos não uma grade, mas correspondências próximas de sua fisionomia multifacetada - aqui, sobretudo, filosófica, mas, tão importante quanto, na interlocução com a literatura e, em um terceiro nível, com a teologia, sob a inspiração do retrato montado por Löwy. Os principais marcos teóricos desta tese serão os aforismos e citações do *LPP* (onde foram encontradas mais de 30 menções verbais à Névoa e suas variações, como nevoeiro e bruma, sem mencionar as diversas ocorrências em outras obras) e as teses de *SCH*. As primeiras impressões sob a experiência do haxixe, as memórias da infância berlinense e os textos sobre a reprodutibilidade também ilustram a ideia do *Nebel*, que funciona, ainda, como um *motif* poético baudelairiano. Menor dos conceitos, extrato do ínfimo estilhaçado, a Névoa pode ser compreendida, em acepção alargada, também como uma dobra da Aura.

A tese, a princípio, obedece à divisão em quatro capítulos. Segue uma estruturação constelacional, baseada no jogo lutuoso do *Trauerspiel* e na lida com peças decadentistas e ínfimas, expondo um par dialético que demarca um sobrevoo a cada entrada. O primeiro capítulo, intitulado “O sopro desviante da Névoa e a brisa na tempestade – a teoria das ideias segundo Walter Benjamin”, estabelece uma propedêutica em torno da justificação metateórica para o recorte adotado a esta pesquisa, abordando a crítica de Benjamin a Kant e aos neokantianos. No segundo capítulo, intitulado “‘Véu-lados’: brilho e fumaça da modernidade”, discutiremos a passagem do conceito de véu para a fantasmagoria no capitalismo, a partir das exegeses de Benjamin a Marx e Lukács, incluindo contraposições tardias dos espectros de Derrida e a ninfa de Didi-Huberman. O terceiro capítulo, “Aura e ‘obnebelado’: fina película que queima”, abordará o conceito da Névoa propriamente dito, comunicando as passagens dialéticas e as transformações em torno da Aura no jogo com o obnubilado e a queima (da imagem, do passado). “Do pó dos séculos à catástrofe – choques no

prescindir da autoridade conferida pelos signos distintivos da sua cultuada *autenticidade*, a arte se liberta de seu pertencimento compulsório à tradição mediante uma espécie de ‘profanação’ emancipadora” (Bretas, 2017, p. 77; grifos no original).

torvelinho”, último capítulo, pretende atualizar o debate após a queda da Aura, com as reflexões de Susan-Buck Morss, Raúl Antelo e Ana Luiza Andrade sobre a ruínologia, a anestésica e a pobreza da experiência, além de trazer uma abordagem psicanalítico sobre a ontologia negativa da Névoa, a partir das teorias de Freud e Lacan, acerca dos traumas, choques e do lugar do outro, como um “pequeno objeto a”. A efeito de organização, as chamadas constelacionais, em polos dialéticos, dispõem-se assim:

“materialismo histórico e história progressista” – Capítulo 1

“fantasmagoria e real” – Capítulo 2

“Aura e técnica” – Capítulo 3

“sonho e despertar” – Capítulo 4

Sem propor movimento ascendente ou descendente, mas dialético, a estrutura da tese pretende, assim, captar as nuances e os devires da Névoa, nas suas inconstâncias e fulgurações. Cada movimento, do véu à fantasmagoria, da Aura ao obnubilado, da utopia à ruína, da poeira à catástrofe e do limiar ao ínfimo, espelha as contradições e, ao mesmo tempo, a indecidibilidade de um fenômeno marcado por vulto e pó.

3. “VÉU-LADOS” - BRILHO E FUMAÇA DA MODERNIDADE

Um monstro me persigue. Yo huyo. Pero es él quien tiene miedo, es él quien me persigue para pedirme ayuda.

Alejandra Pizarnik⁵⁹

A multidão é o véu através do qual a cidade familiar acena para o flâneur como fantasmagoria. Nela, a cidade é ora paisagem, ora sala acolhedora.

Walter Benjamin⁶⁰

No índice de conceitos do *Atlas Walter Benjamin*⁶¹, organizado pelo editor Juan Barja e documentado por equipe de pesquisadores de Madri (Espanha), em colaboração com o Walter Benjamin Archiv, do Akademie der Künste (Berlim), não consta o verbete *niebla* ou *neblina*, possíveis traduções de Névoa e cerração (ou neblina, em escrita idêntica), respectivamente, para o espanhol. No livro *Conceptos de Walter Benjamin*, editado por Michael Optiz e Erdmut Wizisla, referência cabal nos estudos benjaminianos, também não possui os verbetes da Névoa. Há, no entanto, no *Atlas* espanhol, termos correlatos que fixam demarcações e espelhamentos com o fenômeno do enevoamento mais denso, como é o caso de *velo*, ou véu (no alemão, *Schleier*). Uma das imagens principais na iconografia das ideias benjaminiana, o véu reveste-se de significado polissêmico, associado tanto como uma matéria fluida que persegue a multidão e da qual se esquiva, em Baudelaire, quanto como o fundo cósmico e mítico, o recorrente “velho cúmplice da distância”⁶², desejante e enigmático. Dialeticamente, o autor joga com esse termo plural, seja do ponto de vista espaço-temporal (o antigo e o

⁵⁹ PIZARNIK, A. “Jueves, 19 de enero de 1961”. In *Diários*. Edición Ana Becciu. Titivillus (Online), 2003, p. 140.

⁶⁰ BENJAMIN, W. “Paris, capital do Século XIX (*Exposé* de 1935)”. In *Passagens*. Edição alemã de Rolf Tiedemann; organização da edição brasileira Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Féres Matos. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, (1982) 2007, p. 47.

⁶¹ Cf. BARJA, Juan (Org.). *Atlas Walter Benjamin - Constelaciones*. Producción y coordinación César Rendueles. Documentación Raquel Martínez, Natalia Ruiz Martínez, Elisabeth Sánchez y Ana Useros. Madrid (España): Círculo de Bellas Artes (CBA)/Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC)/Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), 2010.

⁶² BENJAMIN, W. *Passagens*, J 77a, 8.

moderno; o Classicismo e a Paris baudelairiana) quanto ontológico (forma profana e forma sagrada) e até estético (o barroco e o belo clássico/ belo da natureza), sem conceder a um quadro perene e resoluto.

A primeira vez que a expressão aparece em destaque nos textos de Benjamin é na seção V do ensaio “Sobre alguns motivos de Baudelaire”, de 1940 (algumas traduções usam “temas”), ao fazer comentário em torno de um elemento alegórico presente, porém ausente, no soneto “A uma transeunte”. O poema narra a passagem de uma mulher, “alta, magra, de luto” que, “com mãos suntuosas, erguia e agitava a orla do vestido”, enquanto a “rua ia gritando”. A “efêmera beldade” desperta, no somente no poeta, mas nas massas, a paixão, o anseio pela eternidade. Sem sequer citar a palavra “multidão” – afirma o crítico berlinense –, a turba sequiosa daquela figura excêntrica diante de um belo melancólico, o escritor francês desvelava a condição da modernidade inteira: o encantamento pelo invólucro (no feminino em alemão, *Hülle*)⁶³. “O véu da viúva, envolta no seu silêncio e arrastada pela multidão, uma desconhecida cruza o olhar do poeta” (Benjamin, 2020, p. 121). A cena, uma alegoria que interpenetra o símbolo de algo distante e erótico com o manto do aglomerado, é suspensa aqui: comunica um choque. Velada, a estrutura vem à tona para, segundo o pensador alemão, também informar uma catástrofe, ainda que incipiente.

A partir da poesia de Baudelaire, Benjamin antevê uma arquitetura da tragédia subsistente ao plano terreno da metrópole visível, mediante o olhar imóvel sobre a figura do véu, a que chama de “constelação secreta” (Benjamin, 2020, p. 121). Camada que parece recobrir a multidão, enfeixando possibilidades de interação e experiência de modo distinto a outras épocas, mas não muito diferente do sentido que se relaciona com o antigo tecido primordial da totalidade, conceito que parece encontrar, especula-se aqui, correspondências com a “carne” segundo Merleau-Ponty⁶⁴ e o inconsciente em Freud. É, de outro modo, ainda o revestimento que une a “multidão fantasmática das palavras” (Benjamin, 2020, p. 121), o compilado de fragmentos, ou a queda do poeta diante do mundo cientificista e destrutivo, sob o signo do progresso, que lhe dá as costas. Não há outra maneira, por quaisquer acepções dialéticas que possam advir disso,

⁶³ Benjamin distingue “véu” (*Schleier*), no masculino em alemão, de “invólucro” ou “envoltório” (*Hülle*), no ensaio “Afinidades eletivas de Goethe” (1922), apontando a forma decaída do velado, que aqui manteremos.

⁶⁴ Cf. MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1984.

senão vislumbrar o véu da multidão como um objeto caído no chão da cidade. Trata-se de uma malha acessível, porém rasgada, esticada – e que, posteriormente, será transformada em pó.

Ainda na seção X sobre os motivos de Baudelaire, Benjamin retoma a ideia do véu, com outro significado. Explícita, numa nota de rodapé, a sua concepção do que é belo, extraída de outro ensaio de sua autoria, o “Afinidades eletivas de Goethe” (1922). Este, por sua vez, traz uma descrição detalhada da diferença ontológica entre véu e invólucro, beleza e verdade. Convocando uma Origem que é, intrinsecamente, velada por natureza, assim apresenta:

Como a verdade não é em si visível e somente poderia apoiar o seu tornar-se visível em um traço que não lhe é próprio, essa fórmula, que transforma a beleza em uma aparência, desemboca por fim, abstraindo-se totalmente de suas falhas de método e racionalidade, na barbárie filosófica. Pois não significa outra coisa quando nela se nutre o pensamento de que seria possível desvelar a verdade do belo. A beleza não é aparência, não é um envoltório para encobrir outra coisa. Ela mesma não é aparição, mas sim inteiramente essência - uma essência, porém, que se mantém, em impregnação essencial, idêntica a si mesma apenas sob velamento. Por isso, pode ser que a aparência iluda por toda parte: a bela aparência é o envoltório lançado sobre aquilo que é necessariamente o mais velado. *Pois o belo não é nem o envoltório nem o objeto velado, mas sim o objeto em seu envoltório. Uma vez desvelado, contudo, esse objeto mostrar-se-ia infinitamente inaparente.* Nesse fato fundamenta-se a antiquíssima concepção segundo a qual o velado transforma-se durante o processo de desvelamento, e somente sob velamento permanecerá "idêntico a si mesmo". Diante, portanto, de todo belo, a ideia do desvelamento converte-se naquela da impossibilidade de desvelamento. (Benjamin, 2009, p. 112, grifo nosso)

O velado, para Benjamin, é, portanto, aquele que se recolhe na concha da visão à investida do olhar analítico. Em outras palavras, o belo velado, aquilo que, em essência, guarda o enigma do que existe no mundo dos fenômenos, nunca poderá ser desvelado, de acordo com ele, a despeito da resposta imediata do movimento dialético do desvelamento em querer, a todo instante, arrancar o recôndito da sua armadura. Já o envoltório (*Hülle*), ou a aparência do brilho (*Schein*), tal como o emblema ilusório dos objetos, este é a mera capa, a película que simplesmente recobre. Essa distinção preconizada a partir das leituras sobre Goethe rechaça a ideia de que é possível tornar a verdade visível. Aqui, no campo da discussão estética, entra novamente a tarefa da teoria do conhecimento que propôs na filosofia vindoura. Ao mesmo tempo em que critica a delimitação restritiva da categoria do belo em Kant, devedora à dimensão físico-matemática da razão insuficiente, Benjamin consente a indecidibilidade da coisa na sua completude. Ela somente deve ser abarcada enquanto fenômeno, cujos caracteres

extraídos pelos limites do estoque do observador revela exclusivamente os domínios desse encontro, conclusão que o faz abandonar de vez os preceitos metafísicos e retóricos de Aristóteles na relação com a beleza clássica.

O sentimento de Benjamin parece confluir para o véu redimido sob a égide do reino messiânico: drapeado, com vários lados, plenamente originário, uma forma seminal, nua e sensual que se mantém distante e desfeita na sua concha pura. Ao menos assim parece descrever a sua visão de um véu teológico, no fragmento “Ao sol”, reunido no livro *Imagens de pensamento*: “Na doutrina chassídica, há um ditado que tem a ver com o mundo que há de vir, e que diz: tudo aí será como é entre nós. [...] O que vestimos neste mundo vestiremos no outro. Tudo será como aqui – só um nadinha diferente” (Benjamin, 2017, p. 114). A metáfora para a vestimenta, aquilo que reveste, encontra a do véu nas linhas seguintes, conjecturando um devir heraclitiano, de mudança radical. Em outras palavras, o desejo de uma revolução messiânica travestida na imagem de uma veste feminina: “A imaginação trabalha do mesmo modo. Lança apenas um véu sobre a distância. Tudo aí pode ser como era, mas o véu ondeia, e as coisas, imperceptivelmente, deslocam-se debaixo dele” (Benjamin, 2017, p. 114).

Ao revés, a imagem do véu chega sob a lógica do Capitalismo tardio de apelo industrial, subtraída na multidão, na obra *PSIB*, como peça estilhaçada. Para viver, ou seguir vivendo, é preciso recompor os cacos do tecido. Em um mundo assombrado pela fumaça das fábricas e pela paisagem das edificações retas e pobre em detalhes, o véu destruído na sua ligação primeva com a distância e destituído da sua superfície rugosa e ondulada (sem a sua constelação artesanal) torna-se mais uma peça na era então recente dos produtos serializados. Matos (1999) reafirma esse lugar da melancolia frente ao fragmento e o da desesperança diante da desilusão racional que tritura o detalhe e o sensível. “Transitório, polimorfo, o alegórico não se organiza mais ao redor do olhar humano, ele escapa à subjetividade segura de si mesma, desantropomorfiza o mundo – onde o homem divino não é mais *medida*. Faz de cada coisa um objeto *assombrado*” (Matos, 1999, p. 142).

No tópico seguinte, mostraremos, então, como as coisas, decaídas do véu, submetem-se a um novo regime: a do fantasmagórico. Benjamin, nas leituras que fez de Marx, mas sobretudo Lukács, interpreta o substituto do velado pelas novas categorias marxianas – pelo prisma do *Aufhebung* redentor, numa constituição original.

3.1 FANTASMAGORIAS DO CAPITAL: MARX, LUKÁCS E WEBER

Na segunda *exposé* do trabalho do *LPP*, escrita a pedido de Max Horkheimer e Friedrich Pollock ao Instituto de Pesquisa Social (*Institut für Sozialforschung*), em 1939, um ano antes de sua morte, Benjamin realiza um *tour de force* com o termo fantasmagoria. Fio condutor citado à exaustão na introdução ao texto, o conceito gravita uma das recorrentes, e ao mesmo tempo, instáveis categorias emprestadas – mais uma, na sua tarefa crítica de redenção da linguagem e da Origem, de natureza alóctone – para seu pensamento filosófico limítrofe.

Ainda que haja divergências sobre o ponto de chegada das fantasmagorias benjaminianas – se se trata, em linhas gerais, de uma imaginação (tópico sobre o qual Benjamin nunca chegou a desenvolver uma teoria precisa), reflexos da matéria, ontologicamente verificáveis, ou traços mnemônicos afetivos, de ordem psicanalítica –, o de partida é consenso entre os comentaristas: o germen identificado à metodologia da *dialética histórica e materialista* e à mercadoria em Marx e Engels.

Um adendo importante: em termos da Névoa, a fantasmagoria aqui visada é aquela arrancada por saltos dialéticos fora da seta do raciocínio de causa-efeito. Como iluminação profana, ela se desdobra em lados múltiplos, como condição ampla da realidade problemática humana. Também se distancia da dialética negativa de Adorno, não somente pelas críticas abertas nas cartas⁶⁵ aos procedimentos teóricos de Benjamin, como pelo reconhecimento, anos mais tarde, do colega da Escola de Frankfurt ao caráter diferenciado da razão alegórica.

⁶⁵ Na correspondência de 6 de setembro de 1936, Adorno escreve para Benjamin, depois de ler a primeira *exposé* das *Passagens*, em que critica a falta de dialética (sobretudo a mediação hegeliana) e o caráter “antropológico” da imagem dialética: “Todos os pontos nos quais, apesar de nossa mais fundamental e concreta concordância em outros assuntos, difiro de você podem ser resumidos e caracterizados sob a rubrica *materialismo antropológico*, de que não sou um dos sequazes. É como se para você o corpo humano representasse medida de concretude. Mas ele é uma ‘invariante’ do tipo que, a meu ver, distorce o decisivamente concreto (a *imagem dialética*, precisamente, e não a arcaica). É por essa razão que sempre me incomoda o uso que você faz de palavras como “gesto” e outras análogas (sem que eu queira evitar a palavra como tal: tudo é questão do acento que a constitui); e, se não me engano, certo exagero de dialética, no sentido de uma aceitação pronta demais da reificação como um ‘teste’ behaviorista para o corpo, é somente a imagem invertida da ontologia não dialética do corpo que emerge nesse trabalho (ou seja, trata-se da mesma objeção que fiz ao trabalho sobre a arte na era da reprodução técnica). Creio que nossas discussões seriam infrutíferas (com relação à sua *ultima philosophia*, as *Passagens*) se me fosse possível lhe fazer ver a unidade intrínseca desses dois temas críticos”. Cf. ADORNO, T. W. *Correspondência 1928-1940 - Adorno Benjamin*, pp. 231-232.

E, apesar de ir às ideias marxianas, a teoria do conhecimento benjaminiana situa, como vimos, refutações à ideologia do progresso, subjacente tanto no pensamento de Hegel quanto em Marx. Entrecortada pela hermenêutica do fragmento, com o retrovisor à tradição perdida e uma deambulação (auto)crítica no presente, a postura do ensaísta e pensador rigoroso adere às formas expressivas da economia na cultura, e não à gênese da cultura econômica, como se verifica n' *O Capital*.

Foi no primeiro volume do livro, publicado em 1867, que o termo fantasmagoria se consagrou, distinguido como o modo de ser principal do fetiche da mercadoria. No item IV da Seção I, intitulado “O fetichismo da mercadoria e seu segredo”, há a primeira menção de que se tem registro, como correspondente à categoria do trabalho, na qual decreta que a forma-mercadoria tem o poder de se desvincular, de forma peremptória, das relações materiais (*dinglichen*) e de natureza física que marcavam a vida e mercantilismo pré-capitalista. “É apenas uma relação social determinada entre os próprios homens que aqui assume, para eles, a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas” (Marx, 2013, p. 75). Como uma *nebulosa* do mundo religioso, prossegue ele com uma analogia, os produtos manufaturados encontram refúgio em “figuras independentes”, “dotadas de vida própria”.

O caráter místico da mercadoria é assimilado por Benjamin, às voltas com o messianismo, o romantismo alemão e a *Lebensphilosophie*, tardiamente, de modo que suas pesquisas paulatinamente avançam do idealismo, sem se desvencilhar das centelhas constelacionais de Platão e Leibniz, para o materialismo dialético, que dispõe o mundo físico em confronto, dinâmicas e análises igualitárias, entre indivíduos e sociedade, longe do apelo a forças ou espíritos superiores. Mas, a partir da leitura de *História e consciência de classe* em 1924, três anos após o lançamento da obra de Lukács, por recomendação de Ernst Bloch, o ensaísta alemão tem seu pensamento afetado, a ponto de ser tornar um racha, um ponto de inflexão, na sua obra.

Ainda que tenha havido, em dado momento, nos anos 1980 e 1990, uma profusão de exegeses pós-estruturalistas, sociológicas ou excessivamente culturológicas em torno de Benjamin, é necessário ponderar suas verdadeiras influências, e uma delas foi o marxismo. Konder (1999) observa o gesto revolucionário de Benjamin que, mesmo sem se declarar abertamente comunista ou socialista (esteve prestes a se filiar ao partido comunista, mas desistiu), tendia à esquerda, ao se afiar à crítica das formas fantasmagóricas capitalista: “O marxismo lhe parecia precioso para a luta que travava e

lhe proporcionava excelentes armas. Os comunistas lhe mereciam, em princípio, um sentimento de nítido apreço, na medida em que se insurgiam, valentemente, contra o mundo burguês” (Konder, 1999, p. 32).

Lukács e sua visão ampliada da fantasmagoria nos processos sociais e culturais rendeu ao “melancólico marxista” o aspecto de uma lupa sobre os arquétipos, objetos e *intérieurs* na Paris commodificada por Hausmann e as grandes exposições. Com a noção da reificação, que se comporta como um prosseguimento, ao mesmo tempo, lógico e histórico do fetiche da mercadoria e da alienação do produtor na relação de totalidade com a obra final, o pensador húngaro demonstrava os efeitos da nova lógica do *homo economicus* e as antinomias do pensamento burguês. A isso Benjamin buscava responder com a práxis messiânica: expor os envoltórios-fantasmas, cindir o tempo contínuo e coletar fragmentos-pó para, enfim, explodir o estado de coisas. “A totalidade da história é, antes de tudo, ela mesma um poder histórico real” (Lukács, 2003, p. 313). Tal exortação respinga, sem dúvidas, na filosofia da história do *spleen* baudelairiano e no *Trauerspiel*.

Na nota 23, dos materiais preparatórios para a *exposé* de 1935, Benjamin assinala tópicos que, na mesma medida que esclarecem, abrem fendas. Eis eles: “O conceito de cultura como máximo desdobramento da fantasmagoria”, “Destruição da fantasmagoria da cultura na ideia do eterno retorno”, “Alegoria e reclame (a personificação de mercadoria, em vez de conceito)”⁶⁶ (Benjamin, 2007, p. 1006). Na *exposé* de 1938, explicita melhor o que seriam as cinco entradas preliminares ao fenômeno fantasmagórico: a) as “passagens”, ou as galerias comerciais; b) a Grandville, com as exposições universais; c) o flâneur, imerso, mas contrafeito à vida no mercado; d) os *intérieurs*, a face da vida privada; e) o urbanismo das boulevards, pedras e avenidas de Hausmann. Ao menos, nessas cinco ocasiões, o homem moderno experimentaria uma ontologia negativa, tanto de si quanto dos objetos, em uma vivência da Névoa. “Em consequência dessa representação coisificada da civilização, as formas de vida nova e as novas criações de base econômica e técnica, que devemos ao Século XIX, entram no universo de uma fantasmagoria” (Benjamin, 2007, p. 53).

O filósofo judeu deixa pistas de uma definição paradoxal que destina à técnica, numa fala que trafega entre o mito (poesia) e o *lógos*, como lhe é comum pelo *éthos* de

⁶⁶ Cf. BENJAMIN, W. Passagens, p. 1006.

um filósofo-literato. Em uma palavra, ele a chama de “iluminação”⁶⁷ e afirma que a sua caracterização manifesta, no dia a dia das formas de vida, um artefato do mundo regido pela máxima do progresso, aparecendo sob o signo das fantasmagorias. Vale notar que a metáfora da “luz”, empregada desde o nascimento da filosofia por Heráclito, Platão, Heidegger, entre vários outros pensadores, adquire uma coloratura aqui diferente, mais esbranquiçada, anêmica, oscilante entre as categorias do real e do virtual. Tal ente fantasmagórico reluz um “brilho”, um “esplendor com os quais se cerca a sociedade produtora de mercadorias” (Benjamin, 2007, p. 54), que aferra a sociedade moderna já naquela época, na era pré-industrial, à novidade que se refaz como um elemento sempre presente e aprisionador. Num tom mais taxativo, ele volta, mais uma vez, sua crítica à forma de vida empobrecida pelo fantasmagórico, “nas quais os homens aparecem somente sob seus aspectos típicos” (Idem).

A concepção alargada da fantasmagoria efetiva-se diante de certos apontamentos – inacabados, porém significativos. Aqui, adotamos a interpretação hermenêutica fragmentária, da fantasmagoria como uma correlata do véu, não somente à luz dos excertos do *LPP*, mas em função do próprio caráter não-essencialista e instável da Névoa. A perda gradual do distante, e não somente daquilo que está perto, caracteriza a condição fantasmagórica da modernidade, em meio à ascensão da cultura do capital.

Benjamin leva a fantasmagoria a termos tão amplos que se aproxima da analogia feita por Marx à religião. Mas, ao contrário dele e de Weber, que enxergaram na adoração ao dinheiro uma metáfora para a mitificação divina, o pensador alemão atribui ao semblante capitalista a própria face do culto sem teologia, esvaziado e monstruoso. Em *CR*, desfere uma crítica mordaz ao novo sistema de produção e consumo econômico que, segundo ele, se pauta na “dívida” e na “culpa” (*Schuld*, com equivalente a ambos no alemão). Alude o *éthos* religioso à filosofia de Nietzsche e à ideia do *Übermensch*, o homem dos grandes feitos factuais. “A ideia do ser super-humano transpõe o ‘salto’ apocalíptico não para o arrependimento, a expiação ou a penitência, mas para a

⁶⁷ Nesse prefácio, Benjamin faz alusão indireta aos conceitos de reificação de Lukács e de fantasmagoria da mercadoria de Marx, aos quais acrescenta a sua própria crítica à história da civilização, vide trecho elucidativo: “O objetivo deste livro é uma ilusão expressa por Schopenhauer numa fórmula segundo a qual para apreender a essência da história basta comparar Heródoto e o jornal da manhã. [...] Essa concepção atribui pouca importância ao fato de que devem não apenas sua existência como ainda sua transmissão a um esforço constante de sociedade, esforço através do qual riquezas encontram-se, além do mais, estranhamente alteradas. Nossa pesquisa procurar mostrar como, em consequência dessa representação coisificada da civilização, as formas de vida nova e as novas criações de base econômica e técnica, que devemos ao século XIX, entraram no universo de uma fantasmagoria. Tais criações sofrem uma ‘iluminação’ não somente de maneira teórica, por uma transposição ideológica, mas também na imediatez da presença sensível” (Benjamin, 2007, p. 53).

intensificação aparentemente constante, porém descontínua em sua última etapa” (Benjamin, 2013, p. 15).

Com a fantasmagoria disposta numa categoria espraiada, e, por isso, ainda em aberto, iremos proceder, no próximo tópico, à análise que Derrida faz sobre a fantasmagoria em Marx e os espectros.

3.2 ESPECTROS E DERRIDA

A dimensão dos espectros compõe uma nova dobra da fantasmagoria, embora concomitante a esta. Sua aparição dá-se desse jeito, como uma assombração, no prefácio do *Manifesto Comunista* (1848), de Marx e Engels, logo nas primeiras linhas: “Um espectro ronda a Europa, o espectro do comunismo”⁶⁸. Afeito às voltas da linguagem, em retorcê-la ao limite do indizível, Derrida acampa uma série de possíveis significados para o termo a partir das teses marxianas.

Em *Espectros de Marx* (1994), convoca uma reflexão aprofundada sobre a configuração da imagem espectral, uma “espectrografia”, em seus diversos fenômenos. À primeira apreensão rasa, pode ser a do fantasma, intercambiável com a fantasmagoria – do grego, *phántasma* (aparição, fantasma) e *agoreúō*, sobre o radical *ágora* (falar em reunião pública). Se procedermos à decomposição da palavra espectro, que deriva do latim *spectrum*, surge “visão” ou “aparência” de algo, o que retoma a presença do espírito obsedante descrita no manifesto de Marx. Este refere-se àquilo que atua como um sintoma, coabita dentro de um corpo, perscruta a memória e cerca o cotidiano à espreita, colocando o observador da aparição em compasso de espera constante.

O espectro não pode ser espírito (*Geist*), ambos são coisas distintas. Por outro lado, também não é somente matéria não-tátil, ele também pode encarnar-se: trata-se do devir-corpo, quando se converte num desenho paradoxal: “uma certa forma fenomenal e carnal do espírito” (Derrida, 1994, p. 21). Tal é esta a forma dupla, denominada de “conjuração”, que mais vai lhe interessar, em virtude das mutações dialéticas a que será submetida nas vicissitudes do Deus-mercado, sob o signo da mercadoria. A dobra do

⁶⁸ MARX, K.; ENGELS, F. *Manifesto do partido comunista*. 1ª ed. São Paulo: Expressão popular, 2008, p. 7.

devir-corpo do espectro, no fetichismo da mercadoria, é o fenômeno da desencarnação espectralizante, ou a fantasmalização do eu próprio. “Aparecimento do corpo sem corpo do dinheiro: não do corpo sem vida ou do cadáver, mas de uma vida sem vida pessoal e sem propriedade individual” (Derrida, 1994, p. 63).

No texto “Spectographies”, o filósofo franco-argelino contrasta os estatutos ontológicos do espectro (*specter*) e do fantasma (*ghost*) com os modelos perceptivos pré-condicionados pela razão científica. Na dobra dialética derridiana, podem ser vistas aproximações de linguagem entre as palavras expectador (do latim, *expectatore*, que designa aquele que espera) e as já citadas espectro (*spectrum* ou fantasma) e espelho (*speculum*). Fazendo uma espécie de estudo etimológico e, em outro sentido, seguindo pela margem de uma dobra poético-filosófica, ele opõe a diferença entre *revenant* - aquilo do âmbito da aparição que impele o retorno, toma de sobressalto o outro e lhe obseda o olhar (*appelé à revenir*) - e aquela pertencente à ordem do espectral. Visão mais palpável (ou quase) que um conteúdo de irrupção mental, o segundo elemento constitui-se como um espelho da modernidade, e menos uma quimera ou delírio. Ambos, fantasma e espectro, pelo caráter fantasmático, lançam assombro e perscrutam a alma aflita de quem lhe dirige desejo ou afeto. À dimensão da espectralidade, no entanto, atribui-se a função primordial do brilho (*Schein*) cuja condição de possibilidade, excluída do conjunto de pertencimento do fantasma, é a cultura ou a lei do espetáculo. No interior suspeito da modernidade, Derrida (2002) injeta uma operação dialética de clarividência do caos imanente da superfície:

The specter is first and foremost something visible. It's of the visible, but of the invisible visible, it is the visibility of the body which is not present in flesh and blood. It resists the intuition to which it presents itself, it is not *tangible*. *Phantom* preserves the same reference to *phainestai*, to appearing for vision, to the brightness of the day, to phenomenality. And what happens with spectrality, with phantomality – and not necessary with *coming-back* [*revenge*] – is that something decomes almost visible which is visible only insofar as it is not visible in flesh and blood. It is a night visibility. As soon as there is a technology of the image, visibility brings night. It incarnates in a night body, it radiates a night light. At this moment, in this room, night is falling over us. Even if it weren't falling, we are already in night, as soon as we are captured by optical instruments which don't need even the light of day. We are already specters of a 'televised'. (Derrida, 2002, pp. 115-116)

Invertendo o jogo barroco do *chiaroscuro*, efeito fantasmático e presença espectral imiscuem-se, no momento em que o elemento de aparição passa a ser um negativo. Enquanto no sentido barthesiano o fantasma é *punctum* - espécie de nota desviante em meio à claridão da imagem revelada, conforme sinalizam Stiegler e

Derrida ao evocar a obra *A câmara clara* (1980) - em outro sentido, na interpretação derridiana, a espectralidade parece ter mais a ver com a sutil eloquência da casca, cujo referente já se perdeu, ou está demasiado distanciado a ponto de ser relevante, após a faceta técnica do fantasma. É nessa perspectiva que parecem confluir, em Benjamin, o relato dos rostos expressivamente decalcados dos atores de cinema no ensaio *AERT*; os aforismos de Baudelaire e Balzac sobre o mobiliário, espelhos, metais, tecidos e os pequenos quadros dos *intérieurs* da Paris do Século XIX descritos no *LPP*; e, ainda, os primeiros clichês de Niépce e Daguerre, com imagens em placas de metal fixadas por vapores de iodo pelo processo da *camera obscura*, descritos no ensaio da *PHF*. Ainda longe de derivar cópias infinitesimais na dinâmica de reprodução e distribuição econômica, os daguerreótipos demarcavam o lugar da Aura e seu referente, fazendo vir à tona o fantasmático tanto como um objeto quanto um instrumento. Em um primeiro momento, ali no Século 19, na fase transitória da fotografia pré-industrial, o efeito fantasmático, assim como a Aura, aparecia em imagens positivas (clivadas na própria placa de metal, referente puro) como emanções de um fundo escuro; hoje, já puramente espectral, o vulto é convertido em imagem espasmódica sobre uma lâmina extremamente ofuscante e brilhosa.

Voraz e ágil nos últimos dois séculos, talvez aí a importância cada vez maior de uma apreensão do tempo proustiana nos dias atuais, a técnica por alguma razão tornou os objetos um limiar fantasmático em si mesmos, liberando a própria materialidade das coisas e capturando o olhar dos transeuntes a ponto de a formulação de Barthes sobre o desejo tátil pela imagem se encontrar quase defasada, cedendo lugar a uma sensação holográfica da realidade. Como adverte Derrida (2002), em alusão clara a Benjamin e a Lukács, o espectro não dominou a humanidade, mas a incorporou de vez: de centro da fruição objetiva, *res extensa* e categoria analisável, acabou por personificar a verdadeira face subjetiva do consumo. Regendo a lei da opacidade especular, o visível invisível desconhece espaço ou corpo que não possa ocupar. E na sua lida incansável da iterabilidade, com sua emanção incrustada, de algum modo, nas vidas-reflexo domesticadas e condenadas a percorrer os meandros infinitos das passagens, desde as formas físicas (pré-modernidade) às imagéticas (modernidade), a nova configuração fantasmática passa a nos governar à luz de uma visão espectral soberana e insidiosa, como uma lei de cláusula pétrea: “*We are ‘before the law’, without any possible of symmetry*” (Derrida, 2002, p. 122).

É nesse sentido que pensar a fantasmagoria em Benjamin pela hipótese estético-política significa atravessar, necessariamente, a reformulação das ideias *lato sensu* que se tem de destruição e violência. De partida, a primeira tese elementar: a de que a violência não é uma consequência, mas, sim, uma matéria-prima da civilização, seja ou não pelo contrato jurídico. Uma vez que se estabelece uma ligação intrínseca e direta do escopo ideológico da modernidade - cujo fundamento é o caráter destrutivo e seu equivalente, numa alusão à advertência de Brecht, o apagamento de vestígios⁶⁹ - com a pobreza que, ao encarnar a nova epítome da classe burguesa ascendente nos Século XVIII e XIX, “recaiu sobre os homens com esse monstruoso desenvolvimento da técnica”⁷⁰, subsiste como pressuposto a operância da violência que vagueia desde as formas materiais até as delicadamente (in)visíveis. Ou seja, atribuir ao caráter destrutivo da modernidade, identificado fenomenologicamente de modo claro e objetivo (a saber, as superfícies lisas e translúcidas dos vidros; a caducidade e as intermitências dos novos objetos industriais nos *interièurs*; o gesto de destruição da própria destruição etc), um valor, ao mesmo tempo, materialista e fantasmagórico, depõe contra a consideração de uma natureza única e discernível da violência que lhe sustenta.

Tal tese da violência e da destruição primevas está contida no texto de *PCV*. Pelo caráter dialético, é notório porque Benjamin, no referido ensaio, distingue dois tipos de violência: uma mítica, que se orienta à instauração e manutenção do direito; e outra, de natureza oposta, que é a violência revolucionária ou divina. E, aqui, chegamos ao ponto nevrálgico da reflexão. Embora Benjamin tenha redigido esse artigo – cuja fundamentação se dá a partir de teses centrais de Carl Schmitt sobre a violência, além de postulados de Georges Sorel sobre a greve revolucionária, com o objetivo de analisar os critérios que justificariam a violência no Estado moderno –, encontramos, em um momento anterior ao projeto do *LPP*, menções esclarecedoras ao termo “espectro”, em pelo menos duas ocasiões: a citação aparece sob a expressão “aparição espectral” para

⁶⁹ Destruição e aniquilação de rastros ou provas são dois gestos da barbárie a que Benjamin aponta como tipos de crime basilares na cultura da modernidade. No ensaio “O caráter destrutivo” (1931), diz respeito a tudo ou todo aquele que gera: remoção e redução total; simplificação em prol do espetáculo harmônico; limpeza diligente, eficaz e sem ideais; apagamento da própria destruição; pré-disposição prazerosa à incompreensão, à maledicência pública, à mudança e ao não-duradouro. No texto “Habitar sem deixar vestígios”, contido em “Sombras curtas II” (1933), o apagamento das marcas reaparece no interior das casas burguesas, cuja lógica passa a ser ditada pela cultura do vidro auto desejada. Aqui se transcreve a famosa citação de um poema de Brecht: “Apaga os vestígios!”. Ver Cf. BENJAMIN, Walter. *Imagens de pensamento/Sobre o haxixe e outras drogas*. Ed. e trad. de João Barrento. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, pp. 97-99; 121-122.

⁷⁰ Cf. BENJAMIN, W. “Experiência e pobreza”. In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 124.

explicar a) a junção das violências de instauração e manutenção na instituição da polícia, órgão que amplia os fins do direito por exercer um poder que excede a justiça e a própria lei e b) a caracterização, de forma pormenorizada, do caráter de indecidibilidade metafísica da figura policial, que não teria, nem ela própria nem a violência que perpetra, “nada de essencial”⁷¹.

As considerações de Benjamin acerca da justificação da violência no campo do direito erguem o véu que encobre o uso das leis e da polícia pela figura do soberano na modernidade. Desse modo, o direito positivo não se perpetua com fins à aplicabilidade do contrato jurídico, mas, em último caso, à preservação da ordem e do poder instituído por aquele conjunto de leis. Não à toa, o termo *Gewalt* (em alemão, poder político, oriundo do latim *potestas*, ou também significando excesso de força), usado no seu sentido duplo da língua original, desvela a dubiedade que condiz mais uma vez com o desdobramento fantasmagórico da mercadoria. Pelo mesmo viés, na conjunção entre direito positivado e espectral, Derrida (2010), no livro *Força de lei*, vai interpor, na leitura desse artigo benjaminiano, a ideia de um “caráter místico da autoridade”, conceito de Pascal e Montaigne do qual ele se apropria. E, aqui, interessa a operação desconstrutiva, tanto no interior da teoria elaborada por Derrida quanto daquela demarcada pela corruptela entre as palavras “mítico” e “místico”, para a questão da aporia espectral. Enquanto, em *PCV*, Benjamin contrasta as violências fundadora e conservadora do direito contra a violência divina aniquiladora do direito, Derrida entrevê a couraça de misticismo que subjaz na pele de todo ato de lei original. Para o primeiro, a lei do direito é mítica em oposição a Deus, porque é produzida arbitrariamente pelos homens e “traz, simultaneamente, culpa e expiação”, “é sangrenta”, “ameaçadora”⁷². Já Derrida, à parte desse nexos dialético, observa que a fundação do direito comporta uma filigrana mais sutil, um grau zero enigmático abaixo do qual nenhuma justificação é apelada, uma vez que a instituição da autoridade opera um corte discursivo de indecifrábilidade. Talvez, por isso, o *a priori* místico derridiano esteja mais próximo da fantasmagoria explorada anos depois por Benjamin no *LPP*. Sua diferença reside na argumentação de que é insustentável impor a fragmentação dos tipos de violência.

⁷¹ Cf. BENJAMIN, W. “Para uma crítica da violência”. In *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013 (2ª ed.), pp. 135-136.

⁷² Idem, p. 150.

Ainda Derrida (2010), o caráter místico da autoridade pressupõe, no ato bruto originário, a sua repetição desde o seu primeiro gesto simbólico e arbitrário, ou seja, sua ação performativa de poder *ad nauseam*. Encravado não num instante *a posteriori*, sob o amparo de um provável efeito de justiça, mas no crédito e na força que emana, o poder originário de lei requer, assim, uma prévia e efetiva apropriação de valores de confiança e legitimidade mediante a pura personificação da violência em si. A polícia, nessa linha, seria uma comprovação da “*enforceability of the law*”⁷³, chave interpretativa que indica tanto a aplicabilidade quanto o fator persuasivo de natureza jurídica: ela atua no limiar entre as violências de fundação e de preservação que, por meio de decretos e atos institucionais *ad hoc*, atestam o elemento *a priori* de autoconservação da legalidade. Benjamin (2013), ao contrário, assinala a existência da polícia como libelo de “impotência”, estágio em que o Estado moderno “não consegue mais garantir, por meio dessa ordem [a do direito], os fins empíricos que ele deseja alcançar a qualquer preço” (Benjamin, 2013, p. 135). O poder policial, nesse sentido, revela uma etapa drástica, pois caracterizaria um rompimento cabal com a violência originadora, conduzindo a uma violência ainda mais aterradora e desconhecida, face indistinta de uma *hybris* cuja “violência não tem figura, assim como não tem figura sua aparição espectral, jamais tangível, que permeia toda a vida de Estados civilizados” (Idem, p. 136).

A desfaçatez de um órgão autorregulado e anômico, sob tal perspectiva, representa a falência do sistema simbólico-jurídico, espécie de fragilidade ético-moral de um poder conspurcado desde suas origens e cujo invólucro, revestido de força desmedida, o Estado falido e autoritário tomaria como último recurso possível para persuadir seus cidadãos. Em outras palavras, Benjamin vê a polícia pelo prisma da ruína, já que se trata de uma instituição que rompe com o paradigma de separação entre as violências de instauração e de manutenção: o direito pela vitória e o direito de não propor novos fins se tornam, assim, indiscerníveis. No entanto, Derrida (2010), como já vimos, constrói uma tese diametralmente oposta. Para ele, a polícia revela – e não produz nem induz – a não-distinção já existente entre as violências fundadora e conservadora, sendo um emblema máximo da força de lei na sua autoridade mística.

Mantendo-se nesse jogo entre violência mítica e revolucionária, barbárie negativa e positiva, Benjamin recorre ao escopo do limiar ao mesmo passo que incorre

⁷³ Expressão de significado duplo (“força” e “aplicabilidade”) que Derrida resgata das teses de Montaigne e Pascal: “Ora, as leis se mantêm em crédito não porque elas são justas, mas porque são leis. É o fundamento místico de sua autoridade, elas não têm outro [...] Quem a elas obedece porque são justas não lhes obedece justamente pelo que deve” (Pascal apud Derrida, 2010, p. 21).

numa possível aporia. Mais do que a busca por uma zona de fronteira permeável e mutável, seu esforço primeiro parece concatenar um princípio dialético básico, situando a modernidade em um campo de forças (*Gewalt*) polarizado entre poder (*Macht*) e justiça. E tal relação resguarda um não-caminho acerca dos critérios éticos que justifiquem meios e fins, tema central de *PCV*, ao qual o filósofo alemão responde com outra aporia discutida amplamente hoje em dia em debates e comentários em torno de sua obra, a saber a dicotomia presente nas suas críticas sobre o materialismo revolucionário e o messianismo. É emblemática a seguinte passagem de uma aporia à outra:

Assim incidiria uma luz sobre a experiência estranha e, de início, desanimadora da indecidibilidade última de todos os problemas de direito (aporias que na sua falta de perspectiva só pode ser comparada à impossibilidade de uma decisão conclusiva sobre o que é “certo” ou “errado” em línguas que se encontram em devir). Afinal, quem decide sobre a justificação dos meios e a justeza dos fins nunca é a razão, mas, quanto à primeira, a violência pertencente ao destino, e, quanto à segunda, Deus.⁷⁴

Pela impossibilidade de uma lei universal que possa ser aplicada a contento, mesmo em situações semelhantes, sua saída por uma ética do cotidiano esbarra na ideia de uma violência divina ou revolucionária, que estaria mais próxima de uma não-violência, a partir da retomada da vida pelo vivente não mais pela esfera do *status quo*. A contraposição entre mítico e místico, ainda que insolúvel, aponta para uma condição moderna, o impasse da fantasmagoria, abastecido pelas forças antagônicas simultâneas e quase indiscerníveis da construção e da destruição, ou seja, do contrato pacificador e da violência brutal, da proteção e da exclusão. Mas seria essa segunda aporia apenas uma forma de velar a primeira, isso se levarmos em consideração a afirmação de que a justiça, em última análise, é “uma experiência do impossível” (Derrida, 2010, p. 30)? Como devemos observar esse gérmen espectral da violência? Seria uma redenção pela forma revolucionária ou um atestado involutivo típico de uma modernidade que ensaia a catástrofe final? E o que Benjamin quis dizer, ao se referir a tipos de violência material e divina, nos termos de sua defesa ética revolucionária ao mesmo tempo marxiana e messiânica? Estaria ele já antecipando um esboço sobre a pobreza da experiência,

⁷⁴ BENJAMIN, W. “Para uma crítica da violência”. In *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013 (2ª ed.), p. 146.

avançando para além do mundo material como um sobejo fantasmático, de modo tão cabal e miticamente violento, que a ela pouco importaria a remissão a um estágio anterior de fisicalidade, de ordenamento e, no fim das contas, de história?

As respostas, em geral, são contraditórias, alguns comentadores ressaltam sua faceta dialético-histórica; outros, a proeminência da tradição judaico-cristã em torno da justiça divina. Um dos pontos sem controvérsia é o tom exortativo à revolução, como bem lembra Buck-Morss (2018), num grau de sutileza teórica que abordaremos no tópico sobre paciência revolucionária. Sejam um entrave ou não, as aporias benjaminianas que gravitam em torno da violência e da dualidade “materialismo-messianismo” ensejam uma atitude filosófica do despertar com vistas à ruptura dos limites e dos paradoxos do projeto moderno – e, desse modo, as aporias funcionam como espelhos poliédricos num mundo vítreo sem arestas.

Tal crítica às formas de vida na modernidade, submissas às representações do direito, da cultura - incluindo aí a linguagem, as artes clássicas e de vanguarda - e do sistema político formal, é reencontrada, em outro contexto mais propriamente estético, nos ensaios *AERT* e *EP*, em que se nota o avanço da técnica em uma vertigem de duplo vetor, assumindo tanto a função de veículo (forma) como de agente (conteúdo), pela profunda mudança dos modos de produção e consumo cultural, principalmente após a invenção da litografia, da fotografia e do cinema no Século XIX. A singularidade da sua perspectiva heterodoxa, recebida com reservas na sua época e mesmo ainda nos dias atuais, reside na consideração do caráter ambíguo da técnica.

Na segunda versão do *exposé* do *LPP*, publicada postumamente em 1982 e escrita um ano antes de sua morte em 1939, Benjamin deixa pistas de uma definição paradoxal que destina à técnica, numa fala que trafega entre o mito (poesia) e a razão (*logos*), como lhe é comum pelo *ethos* de um filósofo-literato. Em uma palavra, ele a chama de “iluminação”⁷⁵ e afirma que a sua caracterização manifesta, no dia a dia das formas de vida, um artefato do mundo regido pela máxima do progresso, aparecendo

⁷⁵ Nesse prefácio, Benjamin faz alusão indireta aos conceitos de reificação de Lukács e de fantasmagoria da mercadoria de Marx, aos quais acrescenta a sua própria crítica à história da civilização, vide trecho elucidativo: “O objetivo deste livro é uma ilusão expressa por Schopenhauer numa fórmula segundo a qual para apreender a essência da história basta comparar Heródoto e o jornal da manhã. [...] Essa concepção atribui pouca importância ao fato de que devem não apenas sua existência como ainda sua transmissão a um esforço constante de sociedade, esforço através do qual riquezas encontram-se, além do mais, estranhamente alteradas. Nossa pesquisa procurar mostrar como, em consequência dessa representação coisificada da civilização, as formas de vida nova e as novas criações de base econômica e técnica, que devemos ao século XIX, entraram no universo de uma fantasmagoria. Tais criações sofrem uma ‘iluminação’ não somente de maneira teórica, por uma transposição ideológica, mas também na imediatez da presença sensível” (Benjamin, 2018, p. 53).

sob o signo das fantasmagorias. Vale notar que a metáfora da “luz”, empregada desde o nascimento da filosofia por Heráclito, Platão, Heidegger, entre vários outros pensadores, adquire uma coloratura aqui diferente, mais esbranquiçada, anêmica, oscilante entre as categorias do real e do virtual. Tal ente fantasmagórico reluz um “brilho”, um “esplendor com os quais se cerca a sociedade produtora de mercadorias” (Benjamin, 2018, p. 54), que aferra a sociedade moderna já naquela época, na era pré-industrial, à novidade que se refaz como um elemento sempre presente e aprisionador. Num tom mais taxativo, ele volta, mais uma vez, sua crítica à forma de vida empobrecida pelo fantasmagórico.

3.3 NÉVOA E NOITE: AS FANTASMAGORIAS DA SOBREVIVÊNCIA

Em 7 de dezembro de 1941, Hitler promulgou, em plena Segunda Guerra, um decreto, o “*Nacht und Nebel Erlass*”, também conhecido como diretiva “*NN*”. Com iniciais em alusão à SS (*Schutzstaffel*), sanguinária polícia paramilitarizada do partido nazista, o texto determinava a prisão de qualquer ativista contrário ao regime de exceção nos territórios sob a jurisdição do Terceiro Reich. Meses depois, foi acrescida outra cláusula ao decreto pelo marechal Wilhelm Keitel, que autorizava a deportação secreta dos detidos e seu desaparecimento sem deixar rastros ou vestígios⁷⁶.

⁷⁶ *Noite e Névoa* corresponde à tradução de *Nacht und Nebel*, decreto que se amparava na necessidade de modificar a forma de tratamento em relação aos acusados de se rebelar contra o Reich. As prisões e condenações a trabalhos forçados eram interpretados como impróprios para defender os propósitos da Alemanha e assinalavam fragilidade. Fazia-se preciso, então, alternativas de dissuasão com maior poder de eficácia e duração. O propósito do decreto era expresso com clareza, pois visava conter as operações subterrâneas nas áreas ocupadas. A recomendação era recorrer à técnica do desaparecimento, via sequestro, o qual deveria ser procedido na Névoa da noite, e a subsequente transferência dos suspeitos para o território alemão, seguindo-se da omissão de qualquer notícia a respeito dos capturados. Em consonância com a SS, *Nacht* (noite), equivalia ao esquecimento das vítimas; *Nebel* (Névoa) configurava-se como a fumaça em que os capturados deveriam se volatilizar por completo, sob um nevoeiro ignorado. Esse procedimento consistia no Princípio do Führer, ao avaliar o decreto que permitia o desaparecimento dos acusados sem deixar rastro e proibia fornecer informação de qualquer natureza sobre o paradeiro e destino dos acusados. Os indivíduos deveriam ser conduzidos para o Reich, onde eram processados por um tribunal especial. Caso a acusação não fosse factível, deveriam ser, como medida preventiva, internadas em um campo de concentração até o fim da guerra. Como a intenção mais elevada deste decreto era deixar os familiares e os amigos do preso na incerteza sobre sua localização, proibiam-se a escrita e o recebimento de cartas, visitas ou encomendas e, em caso de morte, a notícia não seria transmitida à família. Os administradores da SS passaram a identificar todos os detidos e condenados à deportação e ao desaparecimento com as letras “*NN*”. Embora a sigla “*NN*” fosse empregada, na Alemanha, antes mesmo do advento do regime nazista, pois conforme um dicionário de 1881, o Dutch *Wörterbuch* de Jacob et Wilhelm Grimm, definiam *N.N.* como sendo sinônimo de nome ignorado (latim: *Nomen Nescio*) ou que não podia ser mencionado. Todos os indícios apontam que, na época que equivaleu a ascensão do nazismo, o significado *NN* original passou a ter interpretação popular figurada que, numa perspectiva simbólica, equivalia à mesma situação. Dessa forma, teria se originado a associação do *NN*

Sobre a tópica do nazismo, o diretor francês Alain Resnais dirigiu uma obra que faz menção direta à relação entre a Névoa e o horror da guerra. *Nuit et brouillard* (1956) foi o primeiro documentário sobre os campos de concentração. A expressão vem de *O ouro do Reno* de Richard Wagner, em que o rei dos Nibelungos, Alberich, aparece com um elmo mágico, dizendo “*Nacht und Nebel*”. Sob o nazismo, *NN-Aktion*, era a sigla de *Nacht-und-Nebel-Aktion*, ou ainda *NN-Transport*. Daí se falar de prisioneiros *NN*, dos quais nada se sabia e não se devia saber nada. *NN* queria dizer, não só noite-e-névoa, mas também *nada*.

Mas, em termos de composição, a bruma de Resnais vincula-se, ainda, a seu uso da citação, uma pulverização do discurso, que em muito prefigura o trabalho de Godard (analisado até por Didi-Huberman, em livro específico *Passados citados por JLG*). Além do mais, em seu exílio mexicano, o austríaco Wolfgang Paalen inventa o *fumage*, uma técnica de pintar com fumaça. Na retrospectiva (1994) do museu de Arte Carrillo Gil, no Distrito Federal, em Brasília, reproduzem-se dois poemas, “Fumaça contra nuvem” e “Fumaça seda”. Salvador Dalí usava a mesma técnica, mas a chamava de *sfumato*. Paalen é autor, além do mais, de “*Nuage articulé II*” (1937- 40), um guarda-chuva feito de nuvem. Yves Klein tem também quadros monocromáticos pintados com fumaça.

Sobre tal estado de exceção (*Ausnahmezustand*) da guerra, exposto na Tese VIII de *SCH* e antecipado no ensaio PCV, encontramos, nas descrições de Benjamin, correspondências ao estado da bruma estético-político. Desde os primeiros passos da modernidade industrial capitalista no Século XIX, a cerração atmosférica inebria os sentidos, impondo uma visão no plano baixo das coisas em seus fenômenos e apagando as marcas da natureza em nome do progresso e da cultura civilizada. Tal como a fuligem das fábricas e a fumaça dos carros que se espraia pela troposfera, o mundo do produto volatiliza tudo o que vê pela frente: o ser humano vira coisa; e o objeto, por sua vez, ganha vida. Ambos, no entanto, situam-se no mesmo patamar nivelado da *cultura média* (*midcult*). Quem se arrisca a se posicionar altivamente como obstáculo, a confrontar o *ethos* da fantasmagoria nas mais diversas manifestações, amarga o fracasso: a indignância, a morte, o exílio ou a desapareição sem deixar traços.

com *Nacht und Nebel* (Noite e Névoa). Cf. PREVEDELLO, Tatiana. *Emanações dos infernos: metáforas da (des)construção na poesia de Carlos de Oliveira*. Cadernos do IL. Porto Alegre, n.º 43, dezembro de 2011. p. 364-379.

Em meio à fantasmagorização da vida moderna, diante da queda do véu, da ascensão da cultura e das grandes exposições de mercadorias, do apagamento da história e da natureza, do desaparecimento e morte de ativistas para o nazifascismo, Benjamin testemunha outro fenômeno: o da eterna repetição. Em par dialético com o tédio, o conceito tomado de Nietzsche sustenta outro regime, o infernal, contra o estado anterior de um *continuum* menos implacável. “A propósito do eterno retorno: ‘O grande pensamento como *cabeça de Medusa*: todos os traços do mundo se enrijecem, uma agonia congelada’”⁷⁷.

Leitmotiv na obra nietzscheana, a doutrina do eterno retorno aparece, na apresentação de Zarathustra, em *Ecce Homo* (1888), como a possibilidade alegre de combinação de novos arranjos em um cotidiano que tende a repetições boas e ruins. Já na *Gaia Ciência* (1882), Nietzsche o sentido do eterno retorno mais filiado à fantasmagoria benjaminiana:

Se um dia, ou uma noite, o demônio lhe aparecesse furtivamente em sua mais desolada solidão e lhe dissesse: “Esta vida, como você a está vivendo e já viveu, você terá de viver mais uma vez e por incontáveis vezes; e nada haverá de novo nela, mas cada dor e cada prazer e cada suspiro e pensamento, e tudo o que é inefavelmente grande e pequeno em sua vida, terão de lhe suceder novamente, tudo na mesma sequência e ordem – e assim também essa aranha e esse luar entre as árvores, e também esse instante e eu mesmo. A perene ampulheta do existir será sempre virada novamente – e você com ela, partícula de poeira!” (Nietzsche, 2001, p. 230)

Para Benjamin, tais sobrevivências correspondem a um fenômeno acrescido à ocorrência das fantasmagorias: a poeira dentro da ampulheta, atada ao *continuum* das mercadorias, mas, de outro modo, também o pó na sua fraca força messiânica, na possibilidade do *Überleben* na linguagem, descrito no ensaio “A tarefa do tradutor” (1923). A traduzibilidade consiste no resgate da capacidade adâmica em comunicar uma linguagem pura, meio em si, e não a fazer uma mera reprodutora de conteúdo. Assim, o fugidío, o inefável, o transitório são conduzidos ao *Fortleben* (vida posterior) pela conexão profunda com a Origem. Praticamente mimético, Warburg e seu *Atlas Mnemosyne* sugerem gesto audacioso semelhante no tocante ao cuidado com o antigo e a tradição com o seu *Nachleben*: por intermédio de *páthos* (em Benjamin, seriam mais desatinos e transes, mas também sentimentos), correspondências e montagens, a tentativa de narrar uma nova história pelo critério da intensidade das imagens, e não a partir do tempo factual. Saltos à própria sobrevivência, como um jogo lutuoso de mãos

⁷⁷ BENJAMIN, W. Passagens, D 8, 6.

dadas à fantasmagoria. “Warburg entendeu, em 1923, que para a experiência do outro é necessário interpretar o familiar, a distância geográfica é a metáfora do passado” (Michaud, 2004, p. 35; trad. nossa). Nessa passagem, uma possível recorrência ao véu da distância.

Intérprete de Warburg e de Benjamin, Didi-Huberman é, talvez, o mais diletante do drapeado do véu, com suas sobrevivências na figura das ninfas, das modernas às antigas. Com o declínio do véu, a partir da Paris de Baudelaire, torna-se mais preemente proceder à procura das fontes perdidas. “Sempre fugindo, sempre lá, no entanto. Inacessível, volátil, mas voltando a assombrar, a enterrar-se, a fundir-se em tudo” (Didi-Huberman, 2015, p. 7, trad. nossa), a ninfa que é uma heroína da sobrevivência (*Nachleben*), em Didi-Huberman se comporta como uma anti-heroína impessoal. Para o pensador francês, a ninfa não chega a decair por inteiro, tampouco ela envelhece, pois é uma criatura da sobrevivência, porém, nessa queda irremediável, ela aproxima-se do solo da metrópole. Ao aproximarmos a ninfa moderna do declínio do véu e da auréola benjaminianos, podemos ver que nessa precipitação ela pode esgueirar-se nas sarjetas das ruas da Paris do século XIX, de Baudelaire. Para Benjamin, a cidade é um lugar dialético e vivo, movente e intrincado. Lugar este onde o presente encontra o passado, pois o “Agora é a imagem íntima do outrora” (“*Das Jetzt das innerste Bild des Gewesenen*”). Assim, a ninfa é o sintoma da lonjura de um drapeado originário, potente e sensual que se esvai.

No próximo capítulo, iremos abordar o conceito da Névoa propriamente dito, termo recorrente em vários textos benjaminianos, desde os contos “A carteira” e “Partida e regresso” (*Infância berlinense*), passando pelos fragmentos e poemas em *IP*, até os escritos sobre Baudelaire, o *LPP* e as teses de *SCH*. Além disso, iremos tratar dos três conceitos de Aura, a do haxixe, a da técnica e a da percepção.

4. AURA E O OBNEBELADO: FINA PELÍCULA QUE QUEIMA

*Eu sonhei uma cor.
Agora, sei.*

Adélia Prado⁷⁸

A propósito de “Brumes et pluies” (“Brumas e chuvas”): a cidade tornou-se estranha para o flâneur. Cada leito é para ele “um leito perigoso” (grande quantidade de alojamentos onde Baudelaire passou a noite.)

Walter Benjamin⁷⁹

Tédio do tempo

*Não mais êxtase do labirinto
Pedra se é sob a pedra,
pedra, dormente pedra.*

Ida Vitale⁸⁰

A partir daqui, iniciaremos a tratar da Névoa propriamente dita, tal como ela apresenta-se no amplo espectro dos escritos benjaminianos, sejam literários, estéticos, filosóficos, poéticos, aforísticos, diarísticos, ou mesmo recorrências similares ao termo. Bem como a Aura, a ideia de um ente-forma nebuloso e esvoaçante perpassa, historicamente, distintos momentos e sentidos na obra do autor, respeitando o modo coerentemente heterodoxo do pensamento por imagens, que, ao cabo, tornar-se-ão (des)montáveis à semelhança de Brecht e os surrealistas. De maneira muito próxima às suas demais ideias já canonizadas pela crítica (experiência, alegoria, coleção, crítica, despertar, destruição, mito, salvação, entre outras), configura-se um movimento de ruptura contra o cânone do conceito filosófico enquanto entidade puramente racional e imóvel. A abertura epistemológica, sob o viés, aqui defendido, mais à guisa literário-filosófica que da razão tradicional, parte de uma aproximação com o Outro inesperado, ou seja, o olhar daquilo que vem, desfeito e cambiante. Tal presunção, de algum modo,

⁷⁸ PRADO, Adélia. *Bagagem*. 42ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2021, p. 75.

⁷⁹ BENJAMIN, W. *Passagens*. Edição alemã de Rolf Tiedemann; organização da edição brasileira Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Feres Matos. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, (1982) 2019, p. 589, J 72,3.

⁸⁰ VITALE, Ida. *Não sonhar flores*. Trad. Heloisa Jahn. Rio de Janeiro: Roça Nova, 2020, p. 163.

alcança um *plateau* com a Névoa, seja ela, eminentemente, uma imagem da magia (*i-mago*, como observa Ribeiro⁸¹ sobre a linguagem em Benjamin) ou, ainda, coisa em si fulgurante, sobretudo quando tomamos as primeiras experiências do êxtase no jovem Benjamin. Seja dos paraísos artificiais até os fragmentos políticos e teológicos do anjo da história, passando pela técnica e pela teoria das cores, traçam-se vetores e linhas que aproximam as duas nomeações, Névoa e Aura, ainda que elas possuam idiossincrasias e ligeiras diferenciações. Em suma, reforça-se, novamente, a predisposição contida no *ODBA* e presente, sutilmente, desde seus primeiros ensaios e textos reflexivos, tal qual o fragmento “Aforismos sobre Imaginação e Cor” (1914-15). É aquela, a saber, que prescinde do método indutivo e das categorias aristotélicas (belo, ação, tempo, catarse, apatia e demais outras) no interior da filosofia da arte e que geram um efeito em cadeia: contaminam o olhar do sujeito prático – nas sociedades marcadas pelo signo do consumo, o homem *midcult* na multidão, de Simmel, que inspira Benjamin nos ensaios sobre Baudelaire – e todas as suas relações com os objetos. Em último sentido, aquilo que o *corcundinha* parece supor é uma liberação da ideia de sua aparente petrificação, detida abaixo da couraça de gelo que a prende aos conceitos – cujo grito silente clama um *Erlösung*, nas teses de *SCH*, a redenção da fraca força messiânica pelo prisma do instante da imanente transitoriedade. Assim, o que há de se perfilar, daqui em diante, a contribuição a uma filosofia por vir nesta tese, é isto: a possibilidade de, em certa localização do escopo constelar benjaminiana, dar por certo o vislumbre de variações da Névoa, quer no conjunto de sentidos e emanações, quer nas propriedades de uma linguagem da magia⁸², mas, ao mesmo tempo, conforme suas movimentações e interações dialéticas, compreendê-la, na totalidade, tanto como *res extensa* quanto *res cogitans* da Aura.

Para compreendermos melhor os deslocamentos da Névoa e suas acepções, do salto do conceito para a ideia, passando, necessariamente, pelo fenômeno da Aura, exige-se, meramente, um solo heurístico. Consoante à teoria do conhecimento de Walter

⁸¹ Há vários exegetas que enfatizam a relação entre Benjamin e a magia, em particular no seu pensamento sobre a linguagem, entre os quais, em particular, Gagnebin, Menninghaus, Bolle, Tiedemann e, mais recentemente, Jader Ribeiro, que o aproxima a figura de um mago da linguagem e das imagens dialéticas. Cf. RIBEIRO, Helano Jader. “Walter Benjamin: (i)mago de uma filosofia por vir”. In: Bruno Almeida Guimarães; Imaculada Kangussu; Marcelo de Mello Rangel; Romero Freitas. (Org.). *Hoje, Walter Benjamin*. 1ª ed. Belo Horizonte: Relicário, 2022, v. 1, pp. 81-94.

⁸² No livro *Walter Benjamin Theorie der Sprachmagie*, Winfried Menninghaus expõe a trama por trás da crítica do filósofo berlinense sobre a linguagem como instância que “comunica a essência espiritual que lhe corresponde” (Benjamin, 2013, p. 52) e que, por isso, atribui o exegeta, carrega a marca de um “misticismo linguístico”, a partir do relato do resgate profano da mística linguística, em continuidade a Hamann, os românticos e Humboldt.

Benjamin, situada na fronteira instável do mito à razão, toma-se, em primeiro lugar, a figura da imagem dialética, unidade-fragmento saturada de tensões e contradições que fundamenta aquilo que chamaremos, nesta tese, de “dialética alegórica” enquanto trama indiciária do método adotado por ele, decisão essa à luz da interpretação dos comentadores que demonstram uma visão mais acurada em uma hermenêutica moderna fidedigna ao seu gesto contemplativo. Percorreremos a configuração constelar, salientada por Otte et Volpe (2000), Tiedemann (2019)⁸³ e vários intérpretes recentes, na qual prevalece não uma dedução entre duas ideias, muito menos uma relação de causalidade entre a Aura e a Névoa atribuída, empaticamente, por um sujeito ordenador, puro e kantiano; e, sim, a dignidade, antes de tudo, de uma ideia como unidade em si e suficiente nela mesma. Este estudo espelha-se, fundamentalmente, em torno de uma teoria da Névoa e da retomada de um *experimentum linguae* e alegórico, no respaldo das exegeses feitas por Gagnebin (1997, 2014), Menninghaus (1980, 1986, 2013) e Barrento (2013) – a primeira, professora titular da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), livre docente da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e pesquisadora suíça radicada brasileira, em suas reflexões sobre a brisa, a angeologia e os limiares; o segundo, professor alemão lotado na *Freie Universität Berlin*, acerca dos “sem-expressão” (*Ausdruckslose*), das teorias das cores e da linguagem da magia (*Sprachmagie*); e, o último, tradutor e estudioso português que versa sobre a desfiguração e a percepção anamnésica na relação Benjamin e Baudelaire.

É possível estabelecer tais congruências não apenas nos temas e na forma, como em termos de localização na conjunto constelacional. Quanto à abordagem heurística, entende-se como precípua a tarefa da contemplação das ideias e coisas ínfimas por meio de um quadro sinótico, concatenando breves e delicadas fulgurações da Aura e da Névoa, antes de procedermos ao vislumbre de cada uma delas e suas latências. Como base metodológica, tomamos a linha dialética, na dupla visada da *Aufhebung* hegeliana⁸⁴, recuperada e reinterpretada pela filósofa norte-americana Susan Buck-Morss (2002), uma das últimas representantes da geração pioneira da Escola de

⁸³ Na reimpressão brasileira das *Passagens*, em sua “Introdução à Edição Alemã”, escrita já na primeira publicação póstuma da obra na década de 1980, o filósofo, filólogo e editor Rolf Tiedemann (1932-2018) fala em “perscrutação dialética”, como um método em que o leitor “deverá exercitar-se na capacidade de ‘interpoliar o infinitamente pequeno’, tal como a imaginação é definida em *Rua de Mão Única (Einbahnstraße)*”. Coaduna com o materialismo histórico, messiânico e profano que aproxima ideias às coisas, o sagrado à poeira, em um plano arquitetural, constelar. Cf. BENJAMIN, 2019, p. 16.

⁸⁴ Idem, p. 23

Frankfurt, hoje professora da universidade pública de CUNY (*City University of New York*). A compreensão é de que o artifício das coordenadas dialéticas não tem o intuito de esgotar tampouco subsumir a amplitude dos temas e do arcabouço teórico benjaminiano, mas, sim, a partir delas tornar mais viável e visível o procedimento de acercamento do ponto focal deste estudo, permitindo apontamentos mais fidedignos àqueles pensados e concatenados pelo filósofo berlinense, dentro do arranjo e da disposição epistemológicos intencionados. Exegeta reconhecida de Hegel, Benjamin e Adorno, Buck-Morss (2002) oferece não a dialética negativa, filiada à escola hegeliana ou mesmo adorniana, mas, sim, aquela que entrelaçada às preocupações de Benjamin em relação ao *Darstellung* e ao materialismo histórico e político. Por meio do gesto que atinge seu ápice no *LPP*, mas também em *RMU*, *IB*, *PSIB* e demais obras, a dialética da “imagem da suspensão”, ou de uma interrupção do *continuum* que desloca as coisas do fluxo incessante e tirânico de *chronos*, é similar à que se desvela na proposta do livro da filósofa norte-americana, no qual a filósofa norte-americana destrincha metodologias coerentes (ou, de modo mais preciso, a práxis materialista da cesura ou da imobilização dialética) levantadas por Benjamin para dar conta de uma realidade assumida, no campo de combate, pelo uma teologia do profano: a da intervenção no mundo da mercadoria, congelado em seus conflitos e forças contrárias, “os múltiplos e densos elementos”, em um plano de coordenadas cuja ação é proceder mediante a vista atenta para com a constelação de ideias, “sem violentar a polaridade antitética da ‘descontinuidade’” (Buck-Morss, 2002, p. 257).

A pretexto da teia na qual assomam reviravoltas dialéticas dos objetos rumo a um despertar, seguimos a orientação primeira de Buck-Morss (2002), que, por sua vez, segue como norte uma fonte virtual e, portanto, não-explicita nas notas propedêuticas de Benjamin em seus escritos acadêmicos, ainda que houvesse indícios, da parte dele, em particular nas missivas, de que se sentisse “cômodo com essa forma de pensamento por coordenadas”, sentimento explicitado em uma das conversas redigidas ao amigo Scholem⁸⁵. O ponto crucial é que o pensador judeu sempre tratou desta questão de modo

⁸⁵ Em novembro de 1917, Benjamin redige o ensaio "Sobre o programa da filosofia por vir", por sugestão do amigo Gershom Scholem. Em carta trocada dias antes, no dia 22 de outubro, endereça sua preocupação genuína na imbricação entre experiência e teoria do conhecimento: “Para além de uma série de coisas adventícias e interessantes, penso reconhecer agora [que] a última razão que me trouxe de volta a este assunto [é] que a dignidade metafísica última de uma intuição filosófica que quer realmente ser canônica deve sempre mostrar-se da forma mais clara no confronto com a história; por outras palavras, é

esparso, além de maneira muito singular, como um *assemblage* metodológico, conjugando, assim, como afirma Löwy (2005), uma união da teologia judaica com um marxismo heterodoxo e, ainda, com laivos de um romantismo alemão às suas expensas. Em vias de fato, apartado da dialética negativa a que se propunham os materialistas históricos clássicos Marx, Engels e Lukács, e mesmo os representantes da Escola de Frankfurt, Benjamin Tateava outros becos e corredores vicinais, em uma composição mais próxima de uma “dialética da imagem”, aqui no caso da arte e da reprodutibilidade técnica, ou, como já explicitado, uma “dialética do suspenso”, para os entes históricos. A forma do *Darstellung* gera a propalada contenda com Adorno, que, em cartas datadas da época, solicita a revisão do texto sobre Baudelaire, em virtude da ausência de um cimento de conceitos interpolados, encadeados em um movimento crescente e estabelecendo a mediação teórica das contradições da modernidade, como condição do aval do Instituto para Pesquisa Social (*Institut für Sozialforschung*) para publicação.

O olhar ontologicamente detalhista de Benjamin, voltado ao mundo de entes perdidos na esteira da modernidade do Capitalismo tardio (o barroco, os vencidos da história, o tratado medieval, os vitrais, os entulhos das barricadas, os burocratas, a poeira da cidade, os poetas decadentistas, a magia, a Aura, e assim por diante) demandava, no fim de tudo, outra postura do filósofo a partir de novas categorias, isto é, uma epistemologia profundamente histórica, mas essencialmente transcendental ao modo platônico-kantiano, que pudesse, de modo ético, abarcar um conjunto de coisas na sua imanente efemeridade, sejam elas banais ou simplesmente ocultas à face da experiência comum. Tais preocupações já eram esboçadas desde os primeiros escritos de Benjamin, nos chamados textos de juventude analisados pela crítica, comprovando, por outro lado, que o germen em prol de uma dialética das coisas ínfimas e em suspenso

na filosofia da história que o parentesco específico de uma filosofia com a verdadeira doutrina terá de emergir da forma mais clara; pois aqui terá de aparecer o tema do devir histórico do conhecimento que a doutrina leva à sua resolução”. In BENJAMIN, W. *The correspondance of Walter Benjamin – 1910-1940*. Edição e notas de Gershom Scholem e Theodor Adorno. Tradução de Manfred R. Jacobson e Evelyn M. Jacobson. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, (1978) 1994, p. 98. Precisamente quanto a esse ponto, o tradutor benjaminiano e filósofo chileno Pablo Oyarzún Robles epitomiza: “trata-se (...) de um texto que procura identificar as tarefas fundamentais que a reflexão filosófica contemporânea deve assumir para se projetar historicamente a partir da apropriação crítica da sua origem essencial. A chave do programa reside na intenção de unir a exigência da *mais pura* legitimação do conhecimento com a exigência do *mais profundo* conceito de experiência”. In: BENJAMIN, W. *La dialéctica en suspenso*. Traducción de Pablo Oyarzún Robles. 2ª ed. Santiago: LOM Ediciones, 2009, p. 9, grifos no original, trad. nossa.

tinham um caráter fundante, e não manifesta apenas no Benjamin “maduro”, como se convencionou denominar a segunda fase de sua produção textual, após a aproximação com o *front* marxiano, a relação amorosa atriz e dramaturga letã Asja Lacis (1891-1979) e a reconsideração de preceitos da teologia judaica. É dessa forma que iremos encontrar, em textos datados de diferentes épocas, a mesma transversal, seja nas suas primeiras reflexões sobre a categoria da experiência (em “Experiência”, de 1913, “Experiência e Pobreza”, de 1933, e em *AERT*, de 1935); nos textos inéditos no Brasil sobre as cores (“Aforismos sobre Imaginação e Cor” e “A Cor do Ponto de Vista da Criança”, ambos de 1914-15⁸⁶), para além do excerto “As cores”, da obra *RMU*; na carta a Martin Buber, de julho de 1916, sobre a “eliminação cristalina do inefável”⁸⁷; nas observações sobre o *Trauerspiel*; nas críticas literárias e estéticas em torno de Dostoiévski, Kafka, Baudelaire, Goethe, Proust, Gide, Valéry, dentre outros; até os escritos político-teológicos, de teor mais revolucionário. A fenda de uma inconformidade da linguagem atravessa, atemporal e tematicamente, textos de matizes e entrecruzamentos distintos, na qual se assentam também as ideias da Névoa e da Aura. No entanto, conforme observa Buck-Morss (2002), a ideia específica das coordenadas dialéticas e, em certo sentido, de uma imobilização dos objetos à imagem tem início manifesto e verbal com a crítica no prólogo da *ODBA*. Depois, avança, segundo ela, de forma mais explicitamente acadêmica, no *OCCA*, em que coloca a justificação do ordenamento dialético. Por fim, tal método estaria justificado também nas notas do segundo ensaio sobre Baudelaire, quando Benjamin irá pensar, de modo específico, o tema do ócio⁸⁸.

A efeito deste estudo, iremos nos perfilar à análise de Susan Buck-Morss e a seu recorte epistemológico pensado para o projeto do *LPP*, de Benjamin, ao qual se arregimenta, tal como a autora frisa precisamente, não um modelo rígido, fixo e delimitador, cujo papel é de revelação do estado natural das coisas, e, sim, de modo contrário, uma abertura para a magnitude de sentidos e das formas presentes nas “imagens dialéticas”. A justificativa principal, como já explicitado, é de que o recurso

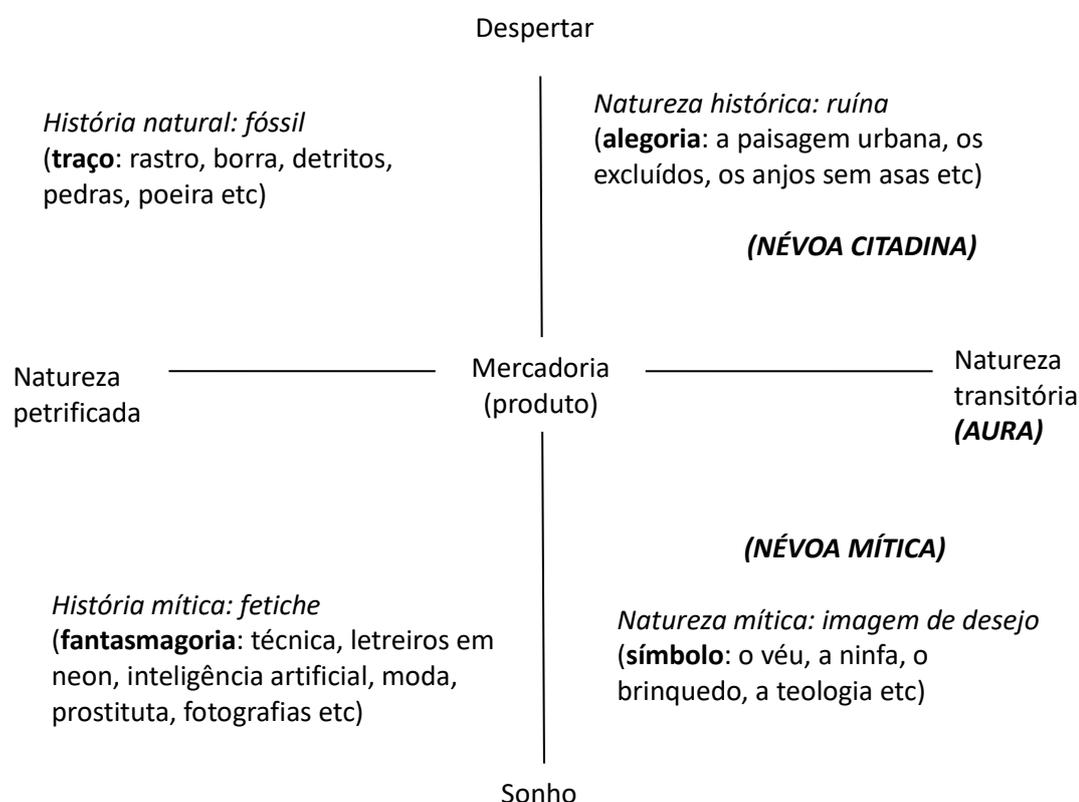
⁸⁶ No original, em alemão, “*Die Farbe vom Kind aus betrachtet*”. Na tradução do inglês, de Rodney Livingstone, para a edição de Marcus Bullock e Michael W. Jennings (1996), o fragmento ganhou o errôneo título “*A Child’s View of Color*” (“A Visão de uma Criança sobre as Cores”), o que inverte a posição metafísica por um viés de despreço e menoridade ética dos entes a favor de um sujeito ordenador do entendimento. Aqui, preferimos seguir o inverso, rumo ao *ritornelo* na proposta primeira de Benjamin, cujo ponto nodal é a cor, e em torno do qual entra e sai, vai e vem, vê e é vista, a criança.

⁸⁷ Cf. BENJAMIN, 1978, p. 80.

⁸⁸ Ver BUCK-MORSS, 2002, pp. 257-258.

dos diagramas já se encontrara acionado, ainda que não-sistematizado e pouco trabalhado, na filosofia da história benjaminiana e seus esboços. Sendo assim, mimetizaremos, a seguir, as coordenadas traçadas por Buck-Morss (2002) em seu livro⁸⁹, com as intervenções e modificações ao nosso projeto. Faz-se, assim, do modo evidente, com as devidas inserções do lugar da Névoa e da Aura, além da inclusão de notas adicionais. Eis, assim, o jogo de coordenadas dialética como fio condutor desta tese:

Diagrama A:



Com base no Diagrama A, acima, torna-se mais planejada e clara a natureza cambiável e aberta da Névoa e a sua relação com a Aura. Instável, ora se desvela como mimese, por isso se confunde, às vezes, com os processos de formação de natureza transitória, tanto nos movimentos de auratização, pela composição de espaços, tempos-

⁸⁹ Para visualizar o diagrama original, sem nossos adendos, cf. BUCK-MORSS, 2002, p. 255.

de-agora e entes como Névoa mítica, quanto naqueles de desaturatização, com a técnica, enquanto Névoa cidadina⁹⁰; ora se encoberta, por se tratar de “uma região oculta da experiência” (Menninghaus, 2013, p. 11), ou uma das possíveis e utópicas aparências do invólucro⁹¹. E, a despeito de sua desfiliação à metafísica clássica, cuja materialidade deveria estar submetida a critérios estritos do belo, da natureza e da verdade, a ideia benjaminiana da Névoa não parece adquirir uma guinada rumo a teorias do éter, ou a algo parecido. Pelo contrário, não se trata de uma discussão sobre disposições ou existências espirituais, e sim, eminentemente, materialistas históricas e dialéticas, ainda que ao modo original do pensador berlinense. No máximo, a ideia, em si, é também forma, do ponto de vista platônico, como uma salvaguarda mítica do incognoscível, do mágico. É nesse sentido que é posto o desafio ao observador ordenador do arco kantiano. Veremos agora como a Névoa e a Aura se manifestam, em suas possibilidades concretas, mas também do vir-a-ser, podendo, ambas, serem fulgurações nas ruínas da cidade, ou alegorias de Baudelaire e, mesmo, de Benjamin; transmutarem-se em sonho, evocando imagens perdidas (drapeados das ninfas, imagens borradas da fotografia dos daguerreótipos, vazios de Atget etc.), ou aparecerem refuncionalizadas pela técnica, nas arcadas de Paris, como fendas para o despertar (vidros, reflexos, fumaça, vapores, neon, entulho das barricadas etc.). Figuras do êxtase, aparições embaçadas do onírico, no limiar com o real.

4.1 OS DESVIOS DA NÉVOA: INST(AURA)ÇÕES, INSTANTES E SEMELHANÇAS

Não se coloca em termos obscuros, quiçá herméticos menos, a recorrência da Névoa na capilarizada obra de Benjamin, em si um conjunto barroco, ao estilo de um tratado medieval, como ele bem projetou, porém, estilizada na totalidade. Fulgurante desde os primeiros escritos nos anos 1910 sobre a linguagem e, ainda, na teoria do

⁹⁰ Névoas mítica e cidadina, sem aspas, por serem subcategorias de margem instável, fronteiras do *Darstellung* e devires não-autorais do próprio filósofo. Ou seja, Benjamin não estabeleceu, em vida, tais diferenciações. Todavia, interpretadas, aqui, à luz do pensamento do autor, sobretudo pelo conjunto das notas, *exposés* e aforismos das *Passagens*.

⁹¹ Menninghaus (2013) cita três elementos como parte da tópica das regiões ocultas da experiência, a saber, embriaguez, magia e Aura, e a esta última adicionamos a Névoa, como irmanada. O exegeta não faz menção direta à Névoa, mas endossa o que se pretende salientar nesta tese: “a reflexão (principal de Benjamin versa) sobre a realidade cotidiana e sobre as formas de vida e pensamento ‘arcaicas’, que, em sua forma original, tornaram-se marginais”, no que completa: “(tudo isso) constitui um dos seus motivos centrais: mito” (Trad. nossa). Cf. MENNINGHAUS, 2013, p. 12.

conhecimento no jovem estudante alemão, a imagem está cristalizada semelhante à constituição de uma mônada, definição original de Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) e retomada no prefácio para a *ODBA* sob uma significação singular e localizada no aqui-agora. Aqui aproximamos ela à Névoa, por indicar o tríptico gesto benjaminiano (desvio, cesura e coleta) de captura da constituição da mônada, como afirmamos antes, não em categorias clássicas, tais quais indivisibilidade e substância, caras ao pensador original, porém, sim, a dialética interna que lhe funda enquanto ente e forma, partícula e estrutura – ou, em outras palavras, a coalescência entre fragmento minúsculo e linguagem. E este ponto é muito importante: a natureza da linguagem, como força instauradora, via Névoa. Uma ideia assídua e que se faz, em uma espécie de “presença-ausência”, cotidiana na obra benjaminiana, mas também uma ideia-*máter* na história da literatura, do cinema, da fotografia e nas artes visuais como um todo, como veremos mais adiante.

Contida na sua grandeza infinitesimal, parca e próxima de uma quase não-existência, a Névoa espelha, por outro lado, a totalidade de todas as demais apresentações (inst-Aura-ções)⁹² de si e de outrem: “o ser que nela penetra com sua pré e pós-história mostra, oculta na sua própria, a figura abreviada e ensombrada do restante do mundo das ideias” (Benjamin, 2011, p. 36). Mais que mera abstração, ainda que tributária da noção platônica metafísica, é, de partida, uma ideia que contém uma esfera da verdade – não apenas no sentido imagético *ipsis literis*, como também da abertura à eternidade que se atualiza, como possibilidade de um instante vivo, e a partir da qual extremos tocam-se um ao outro na configuração. É pelas ruínas das palavras, na fenda cindida entre o simbólico e o imaginário, que brota a efemeridade expressiva de um pequeno objeto a⁹³, deixando escapar a postura sensível-racional de Benjamin em torno

⁹² Aqui, pensamos um termo heurístico, no caso instauração, como um *blend* entre as concepções de “instante”, isto é, o *Jetztzeit* (tempo-do-agora), noção cara ao Benjamin; Aura, ideia prenhe que se desdobra em distintas nomeações na magia da linguagem para Benjamin; e a ação como gesto mítico devolvido à sua totalidade, práxis que atualiza a teoria coadunada a ela, comunicando não somente uma ética como uma política, necessariamente, concomitantes. Em suma, a palavra consiste, em outro modo de dizer, na constituição de uma epistemologia desviante, instauradora de liberação do tempo messiânico e, por fim, coletora (ou colecionadora) dos cacos da história.

⁹³ Durante seus seminários nas décadas de 1950 e 1960, em específico o Seminário 11, Jacques Lacan discorreu sobre a importância de um conceito psicanalítico que não havia sido abordado por Freud em sua época. Esse conceito é conhecido como “pequeno objeto a”, e sua definição proporciona uma compreensão mais aprofundada desse fenômeno psíquico. Segundo Lacan, o objeto a é algo do qual o sujeito se separou como um órgão para se constituir. Ele simboliza a falta, especificamente a falta do falo, não no sentido literal, mas como uma presença ausente. Portanto, é necessário que esse objeto seja inicialmente separável e, em seguida, estabeleça alguma relação com a falta. O termo “pequeno objeto a” indica que esse objeto não é algo tangível ou concreto, mas uma representação psíquica que preenche o

da totalidade transversal e devedora do detalhe. Ínfima, a Névoa está localizada na margem instável do transitório.

É assim que vemos em “A carteira” (“*Das Pult*”)⁹⁴, excerto de *IB*, a descrição da Névoa em um dos instantes mais emblemáticos. Vê-se uma produção literária de Benjamin, resultante da tensão movediça entre diário, confissão, aforismos, crônica e conto ficcional, todavia embevecida de substratos filosóficos. Há, nesta obra, uma ranhura na tessitura: assemelha-se a um vertedouro, fluxo de pensamentos e palavras que corre e preenche os capilares da cidade. Lemos, a partir da narrativa da memória livre sobre a experiência na capital alemã, mil referências: ao transformar sua escrivania em um local adorado e mágico para a decalcomania, surgem elementos táteis e abstratos, que se tecem. Aqui estão condensados, como um torvelinho, os principais *motifs* literários e míticos de Benjamin: há o véu, transmutado em umbral a partir do qual lhe é devolvido o olhar, quando escreve: “Quanto me prometia o véu através do qual me fitavam das folhas dobradas e dos cadernos” (Benjamin, 1987, p. 119); vê-se também a figura do limiar, tanto na sua espacialidade com referência direta – “o leiteiro diante da porta com a soleira coberta de neve”, quanto na imagem do salto do tigre, na perspectiva do instante decisivo – “o tigre que se dobra para saltar sobre o caçador, cuja espingarda acaba de detonar” (Idem).

Ao cabo das descrições, de natureza mnemônica e mágica que propriamente factual, portanto, coletadas à inflexão de emoções e vestígios de teor pueril, Benjamin descreve, no trecho, que tudo o que transcorreu, pela sua fala, estava coberto por “um sopro de Névoa” – ou “película de Névoa”, na tradução mais acurada João Barrento, ao se deparar com o termo *Nebelhauche* do original, interpretação que ressoa na ideia de invólucro, defendida nesta tese. Nisso, segue o comentário no fragmento, de que, sob a

vazio deixado pela falta do falo. Ele desempenha um papel crucial na psicanálise, pois é a partir desse objeto que o sujeito busca sua satisfação e constrói sua identidade. A teoria lacaniana do pequeno objeto a está enraizada na noção de desejo, que é fundamental para entender a estrutura do inconsciente. Esse objeto representa o objeto perdido pelo sujeito desde o momento em que ele entra no campo simbólico e se torna uma entidade de linguagem. É através da busca incessante pelo pequeno objeto a que o sujeito se envolve em processos de subjetivação e alienação, tentando preencher o vazio causado pela falta fundamental. Ao introduzir o conceito de pequeno objeto a, Lacan ampliou o escopo da psicanálise, fornecendo uma ferramenta teórica para explorar as dinâmicas da falta e do desejo na constituição do sujeito. Essa noção desafia a visão tradicional de que o falo é o único referente simbólico do desejo, destacando a importância de um objeto separado e relacionado à falta. Dessa forma, Lacan abriu caminho para uma compreensão mais complexa da psique humana e suas interações simbólicas. Cf. LACAN, 1985, p. 101. No próximo capítulo, sobre a ruína e a poeira, abordaremos mais esse tema.

⁹⁴ “Escrivania”, na tradução de José Carlos Martins Barbosa, sob a assistência de Pierre Paul Michel Ardengo. Ver BENJAMIN, 1987, p. 118.

condição de uma breve iluminação, já seria possível que todos os elementos descritos pudessem “repousar sobre o papel”. Ora, aqui é nada menos que uma composição de uma alegoria, provavelmente a mais fulcral no tocante à relação da tríade Aura, Névoa e técnica. A tal película de Névoa põe-se, desse modo, não como mera passagem de uma ao outro. Antes, ela se porta como seu semblante pré e pós, paisagem circulante e originária que se espraia e preenche todos os poros. Reveste não no sentido de algo que está fora, mas dentro: um dentro-fora⁹⁵ que interpela e sai dos limites do vetor observador-coisa. Em si, a imagem desvela aqui que estava retraído: a “breve iluminação” joga com a inferência em função da possibilidade de um ligeiro instante de iluminação profana que possa levar ao despertar do real. Isto é, o cair em si, como no mito da Caverna de Platão⁹⁶, pela saída oportuna do escravo que, libertado dos grilhões,

⁹⁵ A dialética do dentro-fora situa-se, provavelmente, no escopo principal como uma das mais importantes para Benjamin. Buck-Morss (2018) pontua sobre a paisagem das cidades e as mudanças nas fachadas das casas privadas e nos prédios públicos. Andrade (2016) destaca as passagens dialéticas entre os *intérieurs* e a rua, o privado e o público: inversão das fachadas das casas em letreiros, em que o fora está dentro; e o dentro, fora, além do movimento de apagamento das bordas desses dois lugares, com uma área limítrofe intumescida.

⁹⁶ Sem dúvida, o significado de libertação das amarras ilusórias que, de acordo com Platão, correspondem às superstições (referência ao mito) e a opiniões mal fundamentadas (numa clara associação à retórica dos sofistas). Esta é uma das alegorias mais utilizadas por diferentes áreas do conhecimento (em estudos do cinema, na analogia com o percepto da câmara escura, por exemplo), tendo em comum a ideia política acerca das possibilidades e dos graus de conhecimento. Para Platão, é evidente a concepção da caverna como uma metáfora da prisão, na qual o ser humano nasce sob os grilhões que o impedem de ver a realidade ao redor e de alçar voo por conta própria. Em vez da ilusão significar um meio pelo qual é possível vislumbrar traços do real, e com isso aos poucos permitir um florescimento da razão (ou até mesmo do sensível até então oprimido), ele considera que os seres humanos estão imersos na completa escuridão da ignorância e do engodo. De novo, tem-se aqui reforçada a ideia da verdade como etapa para um conhecimento legítimo (e de certa transcendente). Narrada nas palavras de Sócrates a partir do livro VI, a Alegoria da Caverna revela a existência metafórica de homens que vivem nos fundos da caverna, para a qual a saída seria o mundo do sol e da razão. Acorrentados entre si e defrontados a uma parede, assistem apenas um jogo de sombras e luz opacas que os distraem do sofrimento, da dor e da irracionalidade. Para Platão, este seria o último estágio da falta de sabedoria. Além desse estágio, haveria, após o muro, ainda um cenário com homens que transportam coisas aquecidos por uma fogueira (de novo, a referência pejorativa a sofistas e poetas), que estariam criando as encenações farsescas aos homens presos aos grilhões do fundo da caverna através do tal jogo de luz e sombras. Mas, em vez disso, o sol está distante dali a clareza do conhecimento. Esse mundo de exploração e humilhação sobre os homens ignorantes é o que Platão alega ser a matriz de uma manipulação simbólica do discurso (eminentemente visual do ponto de vista da alegoria, mas também verbal). O que Platão vai defender, nesse contexto da caverna, é a exegese, uma saída gradual do mais escuro para o ponto mais iluminado da consciência humana (do mundo sensível para a opinião, depois para a ciência e assim por diante), num movimento de subida que deve ser protagonizado por aquele que é o mais apto e sábio a se confrontar com realidade do Sumo Bem. E, depois da libertação completa, cabe ao filósofo refazer o caminho de volta, ou seja, de descida às camadas mais profundas até ao lugar de onde saiu, para tentar convencer seus pares de que tudo aquilo que é visto não passa de uma ilusão forjada para fins políticos. A grande questão é como mostrar a luz a pessoas imersas no apagamento completo da consciência, como coloca a alegoria platônica? O filósofo deve estar disposto a essa tarefa, de educar e iluminar as mentes escurecidas. Porém, coloca-se aqui a crítica que Platão faz ao mundo sensível e ao descarte da possibilidade de redenção a partir delas, ou seja, das próprias imagens. Talvez haja um sentido político mais próximo ao real, caso se considerasse a potência do mundo sensível para a educação de homens presos às correntes da chamada parte desejante.

cega-se diante do halo. E, no fim, tudo (que estava congelado, aquilo sob a película do cansaço cósmico, do fetiche capitalista) irá poder repousar, de volta, sobre o mito.

Outra interpretação, dentre as várias possíveis das alegorias benjaminianas, abertas a distintos olhares e entradas fruídas pelo instante, ora vivificáveis, é possível depreender das Névoas, se desviarmos o olhar para fragmentos datados dos primeiros escritos de Benjamin. Ainda em *IB*, no extrato “Partida e regresso” (“*Abreise und Rückkehr*”), vê-se a sinalização à presentificação de tal *motif*, nas imagens memoriais da estação ferroviária de *Anhalt* visitada na terna idade, local que, para ele, assemelhava-se a um útero. Para além do apelo literário imediato e indicativo entre as locomotivas e trens, que exsudam gases de vapor e fumaça no quadro da sintomatologia dos auspícios finais da primeira fase da Revolução Industrial, ali nos anos 1900, na Alemanha, é preemente também o clamor do olhar benjaminiano à imagem feminina da fertilidade, tal qual também à do repouso mítico, o que reforça a necessidade de uma leitura da Névoa do ponto de vista das teorias de gênero⁹⁷, a estudos vindouros⁹⁸. É sintomático, pelo prisma dialético, pensar que, linhas antes de citar a Névoa (aqui somente *Nebel*), o escritor berlinense, materialmente, tenha optado por rememorar as dunas de areia das praias alemães de *Koserow* e *Wenningstedt*, e ainda os muros de arenito da estação de *Stettin* – o sensível pelo desvio, na justaposição de imagens mediante saltos, e não por encadeamento causal, similar ao *Bilderatlas Mnemosyne*, do historiador da arte alemão Aby Warburg (1866-1929). “*Keine Ferne war ferner, als wo im Nebel seine Gleise zusammenliefen*”⁹⁹ (Benjamin, 2010, p. 94), escreve o filósofo, relacionando as

⁹⁷ Cf. HORVAT, Bárbara Valle. *Ruínas do feminino em Walter Benjamin – diálogos entre filosofia e gênero*. 1ª ed. São Paulo: Digital Books, 2012.

⁹⁸ *Der Nebel*, em alemão, ainda que preposto pelo artigo nominativo definido masculino, contrasta com a outra forma, *die Nebelhauche*, desta vez no feminino, outra recorrência adotada por Benjamin, dentro do *corpus* de textos. A escolha da tradução, nesta tese, ao optar por unificar o *Medium* na Névoa, e não em nevoeiro, ou bruma, e tampouco neblina, vai ao encontro tanto da noção dialética de camada ou película, como algo que adensa, mas se dispersa, quanto também quanto à delicadeza da sua constituição que requer, do observador, um olhar mais cuidadoso, o que não acontece com a maciça e rija neblina, ainda que ambas derivem palavras femininas na língua portuguesa. Acreditamos na recorrência a imagens femininas, por parte do pensador alemão, como algo não meramente casual, ao menos por duas questões: tanto pela semente da biopolítica, arregimentada ali nas origens, sobretudo a partir das duas Guerras Mundiais, quanto se pensarmos nas epistemologias feministas desviantes que se filiam a um pensamento às margens ou de borda. Outro aspecto é que, sob a ótica mística ou mágica, constata-se que *Nebel* é anagrama de *Leben*, que significa “vida”, em alemão, o que leva à rememoração da expressão “*das blosse Leben*” (“mera vida”). Essa última aparece no ensaio “Para uma crítica da violência” (“*Zur Kritik der Gewalt*”), de 1921, que faz menção àqueles que vivem a vida restrita à sua imanente materialidade.

⁹⁹ “Não havia distância maior do que aquela em que os seus carris (os da estação Anhalt) convergiam na Névoa” (trad. nossa). Pela tradução da editora Brasiliense, o termo *Nebel* aparece como neblina, de forma imprecisa, possivelmente pelo fato de, linguisticamente, o alemão apresentar uma distinção primária para o termo, e as grafias serem parecidas. A nosso ver, é mais fidedigno, traduzir conforme reza a distinção

noções de distância, experiência alargada e Aura ao aspecto do jogo esmaecido de sombras e penumbras da Névoa: por intermédio de uma magia da linguagem, que se faz nomeadora novamente tal como defende no ensaio *SLGH*¹⁰⁰, ele recorre a memórias, espaços de ausência-presença, imagens dialéticas e alegorias de infância, no limiar entre o ficcional e o real. O nome da estação de trem, por exemplo, brinca com significações flutuantes entre “ninho” (*Anhalt*) e o verbo “parar” (*anhaltten*), o que nos joga de volta, duplamente, tanto à ideia de Origem quanto à ação da cesura, o corte como paragem, a contemplação diante de uma Aura enevoada.

A chave de leitura da Névoa, a partir da Aura como eixo, caso ainda se apresente impérvia, mas nunca impossibilitada de deixar de ser enigmática em virtude do caráter de ontologia negativa do traço, torna-se mais compreensível pela contribuição de Menninghaus (1995). O exegeta alemão reacende uma fagulha certa no tocante às preocupações linguístico-filosóficas de Benjamin, na medida em que ele enxerga, para além da crítica imanente à instrumentalidade da linguagem, uma busca pela língua original (*Ursprache*) perdida, que somente poderia ser devolvida ao aqui-agora intenso, pleno e verdadeiro, pela práxis daquilo que ele chama de uma “apropriação ‘salvadora’ da mística linguística”. Em última instância, significa recuperar a relação mágica entre

terciária da língua portuguesa, em que *Nebel* pode assumir as nomeações “nevoeiro”, “Névoa” ou “bruma”: todos designando fenômenos meteorológicos semelhantes de turvação atmosférica, menos intenso que a cerração ou neblina, que refratam luz, provocam perda de sentido e geram embaçamento com baixa visão. É nesse sentido que fizemos a opção de transcrição do excerto, no original, com tradução livre no rodapé. Assim, a partir dessa definição com a qual lidamos, a da Névoa, ela parece mais coerente à descrição de Benjamin, em projetar o leitor à imediaticidade de um traço mnemônico, no *Medium* da imagem de uma específica linha interminável de trilhos, cuja distância permite a vista longínqua de uma trama próxima, convergindo a um ponto nodal e uterino nesta paisagem enevoada, o que não parece guardar ressonância alguma com uma ideia de total apagamento ou mesmo perda completa.

¹⁰⁰ Em vários ensaios e livros, permeia, no jovem Walter Benjamin desde “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem” (1916), até a fase revolucionária com o trabalho das *Passagens* (1927-1940) e as teses *Sobre o conceito da história* (1940), uma crítica frontal ao pensamento pragmático e utilitarista da linguagem. Sua posição é premente contra o domínio da língua como mero meio, seja na tarefa da tradução (pelas conversões e pela imediaticidade) quanto na indagação filosófica pela verdade. Para Benjamin, é missão básica o resgate de um *lógos* perdido - razão acoplada ao discurso -, que retome o lugar primordial da linguagem como essência que corresponde a si mesma e que se faz nomeadora. Em jogo, aqui, uma razão alegórica, próxima das ideias e não de conceitos, que pensa o mundo por imagens e semelhanças. Ao recuperar o duplo sentido da razão grega e relacioná-la com a linguagem adâmica, Benjamin transpõe o mundo metafísico das essências rígidas, desde o platonismo ao idealismo kantiano, para um universo em torno das transformações da natureza. Ao reposicionar o mundo na relação crucial entre linguagem, memorização e história, o pensador alemão borra as fronteiras entre filosofia e literatura. Para ele, refletir não é meramente criar postulados científicos e matematizados, mas criar imagens dialéticas e alegóricas. Por isso, ao ser recusado na academia com sua tese de livre docência na Universidade de Frankfurt, decide aderir a uma crítica literária no limiar com a filosofia, com textos sobre Hölderlin, Dostoiévski, Proust, Kafka, Baudelaire, entre outros. Mais que a forma literária, Benjamin propõe uma teoria estética do conhecimento que espelha o mundo.

ação e palavra, efetivada na imediaticidade dos saltos, cuja prática sofrera uma queda paradigmática ancestral, desde o mito da Torre de Babel e a aparente desconexão dos homens com suas múltiplas línguas à capacidade de *experimentum linguae*¹⁰¹. Aqui se retomam os argumentos do ensaio esotérico *SLGH*, escrito por Benjamin em 1916, todavia não publicado sob o pretexto de ser um modelo arcano, preliminar, a suas obras posteriores. Se, em linhas cognoscentes básicas, mas não menos profundas, o filósofo berlinense pensou, com base nesse artigo que mescla ideias platônicas e uma teologia judaica da linguagem (aqui em diálogo intenso com o amigo Scholem), uma espécie de tríptico gesto da linguagem (das coisas, da forma geral e dos homens), o comentador nascido em Halle, também na Alemanha, burila algo maior, em torno das ideias benjaminianas, propondo uma língua da magia próxima ao teor da carta de Benjamin a Buber, nesse mesmo ano, em 1916, e as reflexões sobre a “eliminação cristalina do inefável”.

Em uma visão, peremptoriamente, apartada da concepção de uma certa tradição dos universais, que coloca o homem no centro do *lógos* racionalista e, em *locus* superior e endeusado, acima do mundo, das coisas, da arte e demais seres sencientes, a tríade da linguagem em Benjamin abarca, no referido ensaio arcano de 1916, nuances que capturam o entrelugar da mudez e das falas inteligíveis. Para o filósofo judeu, pode-se depreender da sua escrita uma crítica, sutilmente irônica e também alegórica, contra o espaço dado à razão, essa que se tornou paradigmática após o pretense Século das Luzes, mediante o *Aufklärung*, e fez desembocar, inversa e aterradamente, no cenário asfíxiante das duas Guerras Mundiais, na cegueira insensível, no horror da estetização política da técnica e na experiência de choques em patamares, hoje em dia, ao mesmo tempo, capilarizados e globalmente algoritmizados. Percebe-se, no texto de juventude, uma fala já mordaz ao restrito arco da experiência perpetrado pelos neokantianos: se, para ele, não existe apenas a linguagem geral, aquela do domínio autômato, comum e utilitária usada na comunicação cotidiana, ou seja, a linguagem falada e escrita que usamos para expressar ideias, comunicar necessidades e compartilhar informações, portanto mais padronizada, que visa a clareza e a eficiência, há, ao menos, mais duas

¹⁰¹ Agamben (2005) explicita o *experimentum linguae*, no prefácio do seu livro, em dialogismo com a ideia de infância, como a necessidade de se pensar a linguagem não mais categorias do indizível, da ausência e da escrita em termos da linguística tradicional do Ocidente, e sim como *topoi* do limite ou da “pura auto referencialidade”. Tal como a infância - que não prefigura um estágio anterior à voz ou à fala, pelo contrário, é um estado da vida que se efetiva quando entra a fala -, a linguagem não é uma experiência *a priori*, mas “puro fato que se fale”. Cf. AGAMBEN, 2005, p. 11.

(para além do *lógos* socrático, e, agora, neokantiano), a saber, a *linguagem do inefável* e a *magia da linguagem*. Ora, Benjamin, nessa distinção, parece propor um salto à luz (fumegada e sibilante) da sua teoria do conhecimento: não pensar mais de modo encadeado ou causal, todavia aberto e inaugurando conexões, até então, improváveis pela lógica analítica. Nisso, continua ele, deve-se persistir na deferência àquilo que é mudo, concernente às coisas, cujas linguagens intrínseca e peculiar, tanto do mundo material quanto das obras de arte, possuem uma Aura, em toda sua carga simbólica, histórica e cultural. Vale frisar que, de modo distinto, a linguagem das coisas é menos diretamente comunicativa e mais contemplativa, uma vez que as obras de arte têm uma qualidade única que supera a mera ideia de representação e à qual se incrusta à espera do *Darstellung*. Quanto à linguagem dos homens, meramente passiva à manifestação do caráter da apresentação, cabe o paradoxo dos revezes de uma mera vida (*das blosse Leben*): plenipotenciária da magia, porém articulante em um *Medium* (sem mediação, puro halo, oposto ao *Mittel*) pelo qual a Aura e a Névoa circundante lhe atravessam¹⁰².

Na carta a Martin Buber de 1916, ao explicitar sua justificativa para declinar o convite de colaboração para o jornal *Der Jude*, Benjamin faz menção expressa ao indizível, conquanto, desde já, latente, o sagrado e o problema da linguagem já estivessem presentes no ensaio em torno da língua dos homens. Assim, afirma ele, sobre o seu interesse em dar vazão linguística a tudo aquilo cuja sutil expressividade lhe foi negada, de bojo, no mundo: “(...) *only where this sphere of speechless revels itself in unutterably pure power can the magic spark leap between the word and the motivation indeed*”¹⁰³ (Benjamin, 1994, p. 80). Quanto a tal fagulha da magia, Menninghaus (1995) acerca-se dela, tanto ao demonstrar as ligações atávicas do filósofo judeu, na filosofia da linguagem, com o pensamento de Humboldt, Hamman¹⁰⁴ e os românticos, quanto em

¹⁰² Ainda sobre o artigo da linguagem dos homens, de 1916, Benjamin expõe a linguagem humana na sua forma mais autêntica e expressiva, ainda que não estabeleça relações conclusas ou verbais quanto à magia. Sua preocupação, a essa altura, parece estar em dar dignidade a uma linguagem enraizada na experiência (o que depois irá ser confabulada e pensada ao redor da ideia constelar no *Erfahrung*) dos indivíduos, sendo uma linguagem mais próxima da emoção, da subjetividade e da sensibilidade humana. Nessa linguagem, as palavras podem carregar conotações pessoais, históricas e culturais que tornam a comunicação mais rica e profunda, de modo a fluir uma instância espiritual (que se comunica com a teologia judaica, para o filósofo) que um *Mittel*, este mero meio técnico. Ver Benjamin, 2013, p. 56.

¹⁰³ “Só onde esta esfera do ‘sem palavras’ (*Ausdruckslose*) revela-se em um poder indiscutivelmente puro é que a centelha mágica pode saltar entre a palavra e a motivação” (trad. nossa).

¹⁰⁴ A teoria de Alexander von Humboldt (1769-1859), expoente da filosofia romântica e proponente do conceito de universidade moderna na Alemanha, segue caminhos semelhantes a Schleiermacher: ambas pretendem alçar a atualidade da experiência e a inseparabilidade entre sujeito e objeto ao panteão da ciência. Contrário ao pensamento racionalista e iluminista, Humboldt vai conceber as línguas como identidades individualizadas, dentro das quais funcionam regras de composição e concatenação de frases,

denunciar a síntese dialética e singular do autor da carta, que se põe, por um lado, na sua relação com a referida tradição da especulação linguístico-mística, todavia, por outro, na apropriação secularizante do misticismo linguístico. O exegeta, continua ele, analisa que a teoria da linguagem de Benjamin possui, ao menos, três facetas: a teoria da magia como uma imediaticidade específica da linguagem; a teoria da tradução, enquanto linguagem concreta da mente¹⁰⁵ e a teoria da linguagem abstrata da mente (das ideias).

De modo crítico à linguística analítica, que se centra na fragmentação do campo por meras práticas isoladas nas regras de fala e voz objetivas (com sujeito, verbo e predicado), Benjamin segue o caminho desviado pela linguagem mágica e expressiva das coisas e suas menores partes. Situa-se, portanto nas obras de arte e nos despojos, ambos refugos em uma sociedade cada vez mais tecnicizada e refundada em interesses puramente econômicos de produção e criação. À medida que deixa experimentar a si mesma, confluindo várias línguas e suas idiossincrasias, a linguagem passa a ser uma língua dela mesma, compondo um quadro verdadeiramente novo. Na esteira de suas preocupações, agora místico-teológicas, da linguagem, estão aspectos ligados aos domínios da nomeação e à revelação, o que requer uma investigação, em âmbito arqueológico, das palavras. Trata-se do espírito geral de algo que aparece, surge, e não da ordem do produzido, significado, comum à linguística de Saussure, à semiótica e a semântica. Desse modo, o juízo analítico mostra-se insuficiente diante das categorias da revelação (como expressão transcendente a um discurso), da magia e do nome – e, sobretudo, de uma imediaticidade espiritual. Tal como vê o exegeta:

Neubestimmung des mystischen Begriffs des "Namens" kristallisiert also - wie dies in unterschiedlich weitgehender und unterschiedlich deutlicher Form ja auch bei den »Mystikern« selbst der Fall ist - hinter und in seiner atomistischen Fassade die «Totalität» eines Sprechens und ist gegen die Unterscheidung von Wort, Satz und Rede grundsätzlich indifferent. (In der neueren Linguistik entsprechen diesem Begriff des »Benennens«, als des Akts und des Modus von Sprachbildung überhaupt, am ehesten die weitgehend synonymen Begriffe articulation [Saussure], signification, semiologische Synthesis oder Semiose - freilich nur ihrem theoretischen Ort»

o que permite um estudo comparativo entre os conjuntos de regras gramaticais. E Johann Georg Hamann (1730-1758), filósofo e escritor alemão, pensador protestante e amigo de Kant, também conhecido sob a alcunha de “o Mago do Norte”, defendia uma união entre teologia, antropologia e linguagem. Benjamin, segundo Menninghaus (1995), irá absorver o conceito do “princípio formativo” de expressão de uma “essência espiritual”, proveniente de Humboldt, e a atribuição de sinais tanto sensuais quanto divinos, de Hamann, face à multiplicidade de línguas do mundo, contra a abstração linguística. Sobre Hamann, ver Simon, Josef. “Hamann und die gegenwärtige Sprachphilosophie”. In: *Philosophie als Verdeutlichung: Abhandlungen zu Erkennen, Sprache und Handeln*. Berlim: De Gruyter, 2010, p. 221.

¹⁰⁵ Ver o artigo “A tarefa do tradutor”. In BENJAMIN, 2012, p. 101.

nicht aber ihrer Ausführung oder gar der ihnen zugesprochenen Bedeutung nach. (Menninghaus, 1995, p. 21)¹⁰⁶

No lugar, portanto, de nome objetivo, significado e semiótica, Benjamin interpõe a relação entre coisas, nomeações (como capacidade de uma linguagem da linguagem) e os vazios. Tal como a linguagem desfeita de suas pretensões analíticas, o nexos será destituído da causalidade inerente por um conjunto estelar de similitudes: pela teia constelacional, os entes e as ideias mostram-se na sua tessitura da Origem (*Ursprung*), com aberturas e *topoi* de tónus vagos, todos plenipotenciários de fala e voz. Sintomático como no artigo *A doutrina das semelhanças*, de 1933, quando Benjamin ergue uma flâmula em prol de imagens e gestos miméticos (estes, também em declínio, junto à pobreza da Aura e da Névoa) que se aproximam pelo *páthos*, comunicando-se, sem que haja uma lógica causal-analítica que lhes faça o intermédio como atravessadora. Pensar e agir por correspondências, ou seja, pela imitabilidade à luz das configurações sensíveis, a exemplo das constelações estelares – essa a causa à qual, ironicamente, o pensador alemão admitia como meta. É na força mágica da linguagem, da ontologia das coisas e da teologia que o mundo, a seu ver, funda-se – e funde-se, na totalidade.

4.2 CORES, MAGIA E OS SEM-EXPRESSÃO: A NÉVOA CIRCUNDANTE À AURA

Vimos, até aqui, como Benjamin estrutura seu pensamento em respeito às coisas, na sua mutabilidade eloquente: põe-se um conjunto de entes que exige, do nosso arco alargado, o que inclui a consciência das ideias, a imaginação, as dimensões sensível e espiritual, não um *lógos* puramente racionalista, de vetor hierárquico e de mão única; e, sim, a capacidade de recuperação da linguagem mística e mimética da expressividade, todavia. A totalidade, para que seja reconsiderada, precisa ser refundada nos seus prismas, cujos lados e linhas comportam, ainda, questões teológicas, estéticas, comunicacionais e ontológicas. Mas, como dar conta, no entanto, de algo que não fala,

¹⁰⁶ “A redefinição do conceito místico de ‘nome’ cristaliza assim - como é também o caso dos próprios ‘místicos’, em graus e com clareza diferentes - a ‘totalidade’ do discurso por detrás e na sua fachada atomística, e é fundamentalmente indiferente à distinção entre palavra, lugar e discurso. (Na linguística recente, este conceito de ‘nomeação’, como ato e modo de formação da linguagem em geral, corresponde mais de perto aos termos largamente articulados como sinônimos [Saussure] - significação, síntese semiológica ou semiose - reconhecidos apenas em termos da sua localização teórica, mas não em termos da sua execução ou mesmo do significado que lhes é atribuído)” (trad. nossa).

em sua constitutiva mudez originária? Se não se filiam a uma ordem comunicativa objetiva e gramatical, de que modo lhes abarcar a passividade expressiva e potencial? A que estatuto das ideias, na configuração constelacional, assim pertencem?

Sabe-se que, do ponto de vista, de uma metafísica tradicional, sob a óptica da *Poética* de Aristóteles, muito menos de teorias modernas da linguagem, em particular no neokantismo de Rickert e Cohen, a perspectiva totalizante, teológica e mágica da linguagem encontra solo infértil. É preciso, de modo diametralmente oposto, operar uma espécie de entorse no nascituro das palavras. Ou, como Benjamin adverte em sua propedêutica metodológica, escavar e rememorar. Remexer o solo, retorcer o olho em direção às coisas ditas inúteis, vasculhar o terreno histórico, fazer os entes reviverem para além do manto que os cobre. E na linguagem, antes mesmo de dizer algo e proferir discursos, ouvir o silêncio comunicativo e não-verbal que há no todo circundante.

Pelo sentido filológico-histórico, há, contudo, indícios fulcrais. Conforme Nascentes (1955), Névoa, por exemplo, descende, na linhagem mais recente, da palavra-máter *nebul*, um dos vocábulos da língua do Alto-Alemão, como parte dos troncos germânico e indo-europeu entre os anos de 500 e 1050 d. C. Anteriormente, possuía o nome de *nebulaz*, no idioma Proto-Germânico; e ainda *nébhos*, no Proto-Indo-Europeu. Já entre os gregos antigos, ou seja, antes da Era Cristã, encontraremos uma nomeação de teor mais místico e pagã: *nephélē* (νεφέλη), que possui uma tradução binária, sendo tanto um sinônimo de “nuvem” quanto de “Névoa”, o que perpetua no Império Romano com o termo *nebula*, que pode ser “nevoeiro” ou “bruma”. Nas variações neolatinas e românicas, o vocábulo permanece, sem grandes alterações: *nebbia*, no italiano; *niebla*, no espanhol; e *nielle*, no francês. Curiosamente, também destaca, no tópico anterior, o termo “nevo”, na seguinte acepção: “sinal (no corpo), do latim *naevu*” (Nascentes, 1955, p. 353), o que nos lança, sob auspícios de uma fenda mágica, para questões psicanalíticas de uma ontologia negativa, tema a ser abordado no próximo capítulo. De toda forma, em última instância, a palavra Névoa remonta a uma pré e pós história da natureza, na intersecção com as nuvens.

Tal relação, a com o nublado, antes mesmo das devidas explicações científicas e racionais, já preexistia no mito, nas narrativas sobre a cosmogonia. Eliade (1972) fala do caso da tribo australiana Karadjeri, cuja história milenar narra a saga dos irmãos Baga-djimbiri, que emergiram do solo como dingos (espécie de canídeo selvagem),

transformaram-se em gigantes humanos e civilizaram a tribo com rituais iniciatórios. Reza a lenda que foram mortos por um ancestral mítico, ressuscitados pelo leite materno como serpentes d'água e seus espíritos tornaram-se “Nuvens de Magalhães”. Desde tal elevação espiritual (aqui a nuvem como o *tópos hyperouranios* de Platão), os Karadjeri imitariam suas ações e cerimônias, reforçando o elemento mimético e o aspecto da sobrevivência da imitabilidade por semelhanças. Ou, mais conhecido, o mito grego de Ícaro, filho de Dédalo, que, ao receber do pai um par de asas feito de plumas, com o intuito de fugirem de Creta, deslumbra-se com o sol e, fascinado com a sensação de liberdade, ofusca-se entre as nuvens, que, de inofensivas, transmutaram-se em película que trai os sentidos e o pensamento lógico. Assim, embevecidas e jovem, Ícaro tomba ao mar, afoga-se, com suas asas derretidas pelo calor¹⁰⁷. O mito é retratado por vários artistas, desde o renascentista Pieter Brügel, com o seu quadro *Paisagem com a queda de Ícaro* (1558), aos pintores impressionista Herbert James Draper e o barroco Girolamo Riminaldi.

O mito estabelece, ainda, uma relação não somente entre nuvens e a Névoa, enquanto atmosfera embaçada, mas também com o vento e a brisa, como na história do mito de Bóreas. Assim é descrito o princípio: “(...) filho de Astreu e Eos, irmão dos Ventos do Sul e do Oeste, levou-a [Orítia] para o alto de uma rocha perto do rio Ergines e lá, envolto em um manto de nuvens escuras, violou-a” (Graves, 2018, p. 296). Há, portanto, uma forma de pensamento totalmente distinta, no caso a narrativa mítica e poética, que opera saltos com maior facilidade, à luz de aproximações e semelhanças, em termos de comparação ao encadeamento causal e analítico, de casta paradigmática.

Em relação a Benjamin, a aproximação com a Névoa parece ter sido ulterior, no seu contato com a poesia de Baudelaire e demais autores franceses, incluindo Valéry, dado o seu choque, de grandeza infinitesimal, com a Aura. No entanto, a despeito de seu acercamento com os fenômenos auráticos mostrarem-se em uma linha mais esmiuçada pela crítica, identificando, pelo menos, três etapas, a do haxixe, a da técnica e a da percepção, a Névoa já se apresentara desde seus primeiros escritos, atingindo o ápice com os ensaios sobre Baudelaire e, sobretudo, com os aforismos e as anotações para o projeto do *LPP*. Nesta tese, defende-se, por conseguinte, que Aura e Névoa são ideias,

¹⁰⁷ Ver Graves, Robert, 2018, p. 525.

temporalmente, sincrônicas para o pensamento benjaminiano, tal como se imiscuem, nas suas semelhanças.

Quanto à Aura, não é necessário adentrarmos nas filigranas, uma vez que já existe uma rica fortuna crítica e exegetica, a partir de Gagnebin (1993 e 2014), Matos (1999 e 2010), Barrento (2013), Seligmann-Silva (2009), no grupo de comentadores em português; e, entre os estrangeiros, Adorno (1995), Agamben (2005), Arendt (2008), Buck-Morss (1977 e 1996), Didi-Huberman (2005), Weigel (1996), dentre tantos. Igualmente, não figura no foco deste estudo, embora, à sombra, esteja no enalço da Névoa, pela natureza similar transitória. Além do mais, carecem pesquisas acerca desse termo, não na seara literária ou mesmo da história da arte, mas, sim, no escopo dos estudos benjaminianos, uma vez que a Névoa não aparece como uma das 23 entradas do livro *Conceptos*, um dos principais dicionários benjaminianos, editado por Michael Optiz e Erdmut Wizisla.

Menor das ideias, extrato do ínfimo estilhaçado, ruínas do ente na atmosfera, a Névoa pode ser compreendida, em acepção alargada, como já foi fito, também como uma dobra da Aura. Recapitulando, portanto, ela aparece nos primeiros escritos e se avoluma no contato travado com a poesia de Baudelaire, compondo uma importante peça para a compreensão do léxico benjaminiano, uma vez que, embora presente, de forma difusa, no *LPP* e em outras obras, como *RMU* e *IB*, desdobrado como *Nebelhauche* – “película de névoa”, na tradução de João Barrento, como consta no fragmento “A Carteira” (*Das Pult*) – e nos excertos do *IP*, como em “Dois sonhos”¹⁰⁸; ou no aforismo “mundo de névoa dos afetos (os afetos começam por não estar divididos)” (Benjamin, 2017, p. 167) e “na névoa de Berlim” (Idem, p. 169), configura-se como pequeno objeto latente.

Posto assim, podemos acompanhar os desdobramentos da Aura, em gesto mimético como Benjamin via (ao menos, esboçar), em modo análogo aos movimentos da Névoa. Isso porque uma reflete a outro, no sentido patológico, como veremos. Um exemplo cabal está nas anotações do *IP*, onde aparecem, pela primeira vez, os termos da Névoa. Conforme citado acima, mas também no texto “Haxixe em Marselha”, escrito

¹⁰⁸ Neste excerto, Benjamin narra um sonho atmosférico, sem grandes acontecimentos, apenas sensações e impressões, à beira de uma estrada rural: “(...) o disco do Sol apareceu, branco de névoa, impreciso e sem força de irradiação”. Após esse evento cósmico, relata uma escuridão, seguida de tempestade e, por último, uma “luz sueca”, um clarão esbranquiçado. Aqui, uma narrativa onírica que aproxima a Névoa do halo do Sol. Cf. BENJAMIN, 2017, pp. 56-57.

em 1929 e publicado, após três anos, no *Frankfurter Zeitung*. Vemos a cita à Névoa na nota aforística introdutória:

Nota prévia: Um dos primeiros sinais de que o haxixe começou a atuar “é uma vaga sensação de premonição e angústia; qualquer coisa de estranho e de inevitável se aproxima... Surgem imagens e série de imagens, recordações há muito tempo soterradas, regressam cenas e situações que começam por suscitar interesse, às vezes prazer, e finalmente quando não conseguimos libertar-nos delas, cansaço e dor. Somos surpreendidos e assaltados por tudo o que acontece, também por aquilo que dizemos e fazemos. O riso e tudo o que dizemos atingem-nos como acontecimentos vindos de fora. Chegamos também a experiências próximas da inspiração, da iluminação... *O espaço pode dilatar-se, o chão inclinar-se, surgem sensações atmosféricas: névoa, opacidade, pesadez do ar; as cores tornam-se mais claras, mais luminosas, e os objetos mais belos, ou então mais toscos e ameaçadores...* Tudo isso não acontece de forma contínua; o mais comum é uma mudança ininterrupta entre estados oníricos e de vigília, um vaivém constante, e por fim esgotante, entre diversos estados de consciência; esse afundamento e esse emergir podem dar-se no meio de uma frase... De tudo isso o tomador de haxixe dá conta numa forma que a maior parte das vezes se afasta muito da norma. Devido ao corte frequente entre cada lembrança e a precedente, o nexos entre as coisas torna-se difícil de estabelecer, o pensamento não ganha forma de palavra, a situação pode tornar-se tão irresistivelmente hilariante que o consumidor de haxixe durante minutos não consegue fazer mais nada a não ser rir... A lembrança do estado de êxtase é surpreendentemente nítida”. – “É curioso que a intoxicação com haxixe não tenha até agora sido estudada experimentalmente. A melhor descrição desse estado é a de Baudelaire (em *Os Paraísos Artificiais*)” (De: Jöel e Fränkel, “Der Haschisch-Rausch” [O êxtase do haxixe], *Klinische Wochenschrift*, 1926, v. 37). (Benjamin, 2017, pp. 135-136; grifo nosso)

Na nota de apresentação, Benjamin estabelece um jogo, com tal aforismo, em relação às experiências dos chamados paraísos artificiais, no limiar entre o real e os tais mundos sintéticos ou quimicamente extraídos ou produzidos. “Haxixe em Marselha” foi o único, dentre os conhecidos “Protocolos de experiência com drogas” redigidos por ele, a ser publicado. Faz referência aos laivos, entre 1927 e 1934, de experimentação de haxixe, mesalina e ópio, em uma época de poucos estudos sobre os efeitos de fármacos e alucinógenos, e da qual participaram, junto ao pensador judeu, também os médicos Ernst Jöel e Fritz Fränkel, além do também filósofo Ernst Bloch. Em certo trecho do texto, vemos a menção à Névoa como uma imagem dialética: dilatação do ar, porém “pesadez” nesse mesmo ambiente atmosférico; opacidade na vista, no entanto, as cores são vistas de modo mais claro e intenso, o que nos alude a uma intensificação da experiência dos choques na modernidade do Capitalismo Tardio. Como coalescência de um *páthos* proporcionado pela técnica, no caso a medicinal e farmacológica, vemos inúmeros eventos ocorrerem em tempos justapostos, como um instante prenhe de sensações. Tal qual a miríade de solavancos, colisões, embates e restos oníricos em

encontro com a imaginação cindida, entrevemos, aqui, os primeiros contatos de Benjamin, tanto na relação com a Névoa quanto com a Aura.

Se a Aura, dos primeiros escritos, é aquela que Benjamin enxerga como um aqui-agora único, uma entidade mágica, ao redor dos corpos mediante suas experiências com o haxixe, é, posteriormente, nas suas análises em torno da técnica que sua crítica atinge o ápice do pensamento cristalizado sobre o Benjamin filósofo, em sua posição *sui generis* até mesmo entre os expoentes da Escola de Frankfurt. No lugar do êxtase, sobrevém um pensador, a partir do famigerado artigo da *AERT*, de 1936, mais contemporizador sobre o avanço da Revolução Industrial e a democratização advinda da massificação técnica, por um lado; no entanto, crítico contumaz e delator da desintegração da Aura e de uma certa estetização política que torna a técnica refém de interesses meramente econômicos por certas camadas do poder social. Todavia, no caso de haver um Benjamin que ainda vislumbrava alguma dialética positiva a partir da mudança paradigmática trazida pela reprodutibilidade, tanto em relação à obra de arte como ao campo estético em um todo, já no fim da vida, tal expectativa se frustra. Conforme Buck-Morss (1996), no seu ensaio sobre a anestésica, o Benjamin que afirmava a cultura de massas e as novas tecnologias, enaltecendo o potencial cognitivo e político da experiência cultural, dando atenção especial ao cinema, ainda alertara, na seção final, sobre os riscos da ascensão do fascismo e de um certo aparato violento que poderia emergir da técnica. Vaticínio trágico, que depois se cumpre, e que irá fazer com que o autor das teses de *SCH*, seu último escrito, vocifere contra a social-democracia, o nazismo e o uso estético da técnica com fins para a arte da guerra e a mera destruição. Em tom virulento, em forma de compêndio, as teses esbravejam contra as injustiças e um mundo distópico rumo à catástrofe, não muito diferente do de hoje. Esse Benjamin, que observa uma Aura no centro de uma dialética reduzida à política e ao pó do Deus-dinheiro (como afirma no texto “O caráter destrutivo”), é aquele que irá transmutar a Aura para o domínio da percepção, e não mais a da técnica e a do haxixe.

* * *

As Névoas apresentadas aqui, neste capítulo – a do halo do Sol, que o empalidece, no excerto de “Dois Sonhos”; a catalizadora de intensidades, na dialética dos paraísos artificiais, em “Haxixe em Marselha”; ou, ainda, aquela que não está cindida, a Névoa Mítica, tal como no mundo dos afetos, no fragmento de *IP*; e tantas outras, inesgotáveis, em várias versões, tal qual a Aura que se transmuta em diversos entes e formas – desvelam as ruínas a partir de um nublamento da memória. No caso, trata-se de lembranças da infância, como em *RMU*, em torno da imagem onírica e sensual da estação de trem, ou até da vida adulta, porém, em ambos os casos, comportam-se como indícios de algo perdido, aparentemente irrecuperável. Para o Benjamin literário e filosófico, que pensa por transversais e saltos, a tarefa, de outro modo, não deve ser uma batalha vencida.

É nesse sentido que, em uma entrevista que fiz com o professor Dr. Helano Jader Cavalcante Ribeiro, sobre uma tradução do livro *A imagem queima*, de Didi-Huberman, em 2019, chegamos ao termo *obnebelado*, de sua autoria, a partir de uma proposta que levei até ele, sobre o termo em alemão *Nebel*, que ora aqui analisamos. A Névoa não se situa, desse modo, somente no contexto de uma língua, tampouco à luz exclusiva de uma época. Por meio de entrecruzamentos, hipertextos e vocalização de falas umedecidas, em suas diversas origens e experiências, busca-se ampliar, aqui, as contribuições do termo, tomando como norte a multiplicidade mágica que o próprio termo exala em sua imediaticidade, isto é, o seu campo ampliado, não apenas estético, como previa Rosalind Krauss¹⁰⁹, como ontológico e político. Sendo assim, o obnubilado configura mais o termo “infamiliar”, na acepção freudiana, à Névoa: ao mesmo tempo que a coleta mnemônica benjaminiana tenta recuperar, do limbo, passagens extraídas de nebulosas lembranças, há a obra de arte empobrecida e reproduzida tecnicamente que limita o nosso acercamento da Aura. Mesmo que a memória e a arte estejam *obenebelados*, bem como a percepção estética e ainda o horizonte da anestésica em função dos choques, ainda é possível entrever a luz do Sol a despeito desta Névoa cidadina.

Diante do obnubilado, levantemos a imagem, portanto, que está em suspenso. Mais que isso, a imagem intensa, a do detalhe. Ou, em outros termos, a ativação de um olhar acurado e comprometido para com os sem-expressão (*das Ausdruckslose*), tal como

¹⁰⁹ Cf. KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. Rio de Janeiro: Gávea, 1984.

frisa Menninghaus (2013) na sua tópica acerca daqueles entes que não se enquadram no conceito de belo kantiano: constituem os desinteressados, os despropositados e os não-conceitualizáveis. Pois, explica o exegeta, há coisas e ideias que, para Benjamin, estão para além de Deus e da moralidade. Eis elas: a arte, a linguagem, o corpo humano e, ainda, a imaginação e as cores. Defende, ainda, que as ideias de ausência, impossibilidade cognitiva, ontológica e, também, os entes de privação sensorial, que persistem nas imagens nas obras de Benjamin, assumem um caráter barroco, em torno de uma poética ou de uma teoria do romance com vistas ao sublime, em posição antitética ao panteão da crítica tradicional, de Kant, Hegel e Aristóteles, acerca das ideias do que é belo e digno de conceituação.

Dentre as ideias e os entes “sem-expressão”, interessa-nos aqui as cores, por serem um dos desdobramentos da Névoa, em sua configuração constelacional. No texto “Arco-íris. Conversas sobre a fantasia” (1915), Walter Benjamin nos transporta para uma imagem de “pura fecundação” ou “gestação”¹¹⁰, associada à fantasia, e até mesmo aos aforismos contemporâneos sobre imaginação e cor. Nessa conversa inédita entre Margarethe e seu amigo Georg, descoberta por Giorgio Agamben em 1977, temos um vislumbre da teoria benjaminiana da experiência e a chance de apreciar o vocabulário crítico que ele emprega, partindo da noção de que percepção é leitura.

No arco-íris, encontramos apenas cor, desprovido de forma. Ele é o emblema do cânone, pois surge de maneira divina a partir da fantasia, de forma que o efeito da beleza coincide com o efeito da natureza. Sua beleza é a própria lei, não sendo mais transformada em natureza, espaço, igualdade, simetria ou regras. Com isso, Benjamin questiona a concepção kantiana, derrubando a oposição entre olhar e visão. Também dissolve a compreensão paradigmática que nega as identidades informes, além de buscar uma nova articulação cromática da experiência.

Desse modo, o arco-íris apresenta, em si, a imagem original da arte, ela é pura mostra, tal como existe na fantasia, fundamentando uma percepção original na experiência infantil, dispersa na cor. É uma forma de a religião transferir seu reino sagrado para as nuvens e o reino abençoado para o paraíso. Isso nos remete ao conceito benjaminiano de Aura, que se manifesta, em primeira instância, nos escritos sobre o

¹¹⁰ No original, em alemão, “reine Empfängnis”.

haxixe, e que nos devolve, novamente, para a percepção da Névoa, tendo as nuvens como puro *Medium*.

Matthias Grünewald, mencionado também em "Sócrates" (1916), pintou as auréolas dos anjos em seu altar de acordo com as cores do arco-íris, permitindo que a alma resplandecesse como fantasia por meio dessas figuras sagradas, de modo a desvelar a alma do mundo dos sonhos. Assim, desde os textos primevos, Benjamin desenvolveu uma concepção de totalidade imanente que se estenderia posteriormente, em 1916, à filosofia da linguagem e, em 1918, à crítica da noção de experiência em Kant. A Aura da obra de arte, secretamente vinculada à memória involuntária de Proust, evoca um certo afastamento ou distância, conceito que Benjamin adota de Alois Riegl, destacando a tensão dialética entre a distância contemplativa e a proximidade háptica.

4.3 DIALÉTICA EM SUSPENSÃO NO LIMIAR ENTRE A NÉVOA E O VENTO

Apesar de ser um conceito central nas teorias de Walter Benjamin, desde seus primeiros escritos sobre violência e a noção de mera existência, passando por suas reflexões sobre o indeterminado em Goethe e a fronteira do tempo em Proust, até suas considerações sobre técnica e a perda da Aura na fotografia e no cinema, e, principalmente, na fase posterior, nas suas teses sobre o conceito de história sob o contexto das origens e ruínas da modernidade, o limiar, tal como a Névoa, tem recebido atenção somente nestas primeiras décadas do século 21, por parte de diversos estudiosos do filósofo alemão. Ao abordar a dialética das imagens e sua natureza relacional, por meio das constelações, os limiares benjaminianos revelam, em um movimento retroativo, as contradições presentes no discurso, na experiência, na memória e no gesto, explorando a ruptura de suas linhas no estágio do umbral (*Schwelle*) que transpassa a esfera comum (*doxa*).

Entre os vários protoconceitos fundamentais que permeiam as primeiras teorias de Walter Benjamin, o limiar destaca-se como uma ideia central de extrema relevância. Sob o título de "Ciência ou conhecimento dos limiares" (*Schwellenkunde*), conforme Menninghaus, ou "fusão alquímica", segundo Löwy, o limiar assume um papel de

destaque, especialmente relacionado à heterodoxia do método arqueológico, voltado para a escuta dos vencidos, dos rastros e do ínfimo na filosofia da história. Essa metáfora singular, carregada de alegoria, desencadeia novos desdobramentos no sistema de *Denkbilder* (imagens de pensamento) por meio de gestos de ruptura em relação ao continuum da modernidade.

O limiar representa um arcabouço sintético de conceitos valorizados pelo pensador alemão, incluindo o tempo messiânico, a memória, a fantasmagoria, o despertar e a pobreza, entre outros. Esse símbolo *sui generis* também se harmoniza com a traduzibilidade, sendo uma peça polissêmica aberta ao momento oportuno da revolução, uma possibilidade imanente de acordo com a interpretação única e apropriada do presente (*kairós*).

Apesar de sua integração sináptica no tecido constelacional, estabelecendo uma conexão direta e mais estreita com a mutabilidade das imagens fantasmagóricas, a teologia do "tempo-do-agora" (*Jetztzeit*), que efetua um corte eterno na atualidade por meio de fissuras no tempo linear (*chronos*), e o paradoxo da cultura-catástrofe gerado pela vertiginosa capacidade de reprodução técnica, o limiar tem recebido a devida atenção como um sinal do *ek-sistieren* em trânsito, graças a um significativo corpus hermenêutico recente. Desde a publicação póstuma do projeto inacabado do *LPP* e, principalmente, com o interesse renovado pelas reedições das teses de *SCH*, as análises em torno desse termo ecoam em diversas áreas, como estudos literários, história e filosofia em si. Podemos mencionar comentadores e teóricos como Buck-Morss (2002), Otte (2010), Barrento (2013), Gagnebin (2014), White (2017) e Agamben (2019), entre outros, que se dedicam a examinar aspectos específicos, cada um contribuindo efetivamente para a compreensão do *Schwellenkunde*.

Antes mesmo de sua exploração do *LPP*, Benjamin traçava caminhos adjacentes a um pensamento à deriva, esboçando referências à existência do limiar em estágios anteriores. Essas incursões incluíam suas reflexões sobre o indeterminado em Goethe (no ensaio "Afinidades eletivas", 1924); a memória involuntária e a narrativa em Proust ("A imagem de Proust", 1929); as transformações da experiência da mera vida e da violência em *PCV*; a dialética labiríntica na obra de Kafka (no texto "Franz Kafka, a propósito do décimo aniversário de sua morte", 1934); além de outros escritos de sua juventude ou contemporâneos à pesquisa para o *LPP*, realizada na Biblioteca de Paris de 1927 até 1940, ano de sua morte. Pode-se até estabelecer uma conexão entre o limiar e o

fenômeno da perda da Aura e as artimanhas da técnica no cinema dos primórdios e nos daguerreótipos do século XIX, como Benjamin discute no ensaio *PHF* (1931).

De qualquer forma, a "transfiguração mágica", conforme apontado por Arendt (2008) ao descrever a vida de Benjamin, marcada pela figura desafortunada do "corcundinha", uma metáfora folclórica que representa seu estado constante de intelectual errante às margens da opinião comum (*doxa*), representa a epitome de uma filosofia poética-teológica forjada sob os escombros da imagem-pensamento. Um corpo que se desvia dos caminhos convencionais. Inicialmente, o limiar, à semelhança da Névoa, apresenta-se como uma ideia que, em sua natureza reflexiva especular, projeta-se a si mesmo. É um existencial ontológico permeado pela ambiguidade das margens, um estado de estar simultaneamente dentro e fora. Ele pode ser nomeado de diversas maneiras, desde que esses nomes adquiram sentido nas várias formas de sua manifestação concreta, em territórios e variações de uma zona intersticial: desvio, margem, soleira, nuances, perturbações, pórticos, e assim por diante. Por meio do desdobramento não apenas de um processo de transformação, mas também da expressão de um desejo ou do espírito da natureza, o limiar está intrinsecamente ligado à passagem. Não é por acaso que o termo encontra sua definição verbal nos aforismos do *LPP*: "Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *schwellen* [inchar, intumescer], e a etimologia não deve negligenciar esses significados" (Benjamin, 2018, fragmento 02 a, 1).

Na segunda parte do trecho, intitulada "Ritos de passagem" e presente no caderno "Prostituição, jogo: 'Morada de sonho'", o filósofo berlinense associa o limiar à experiência e suas camadas internas. No entanto, não se trata de qualquer experiência, mas sim de rituais que transformam um estado metafísico em outro. Não é apenas uma transição formal ou superficial, mas sim a abertura de portas fantásticas, uma permanência no limiar da imaginação. Gagnebin (2014) destaca o caráter espacial da experiência moderna e apresenta uma lista de variedades metafísicas do termo, como rampa, vestíbulo, portão, nártex de catedral gótica, escadaria, corredor, varandas, campainhas, entre outros. Todos esses elementos, por meio da membrana permeável de uma passagem, facilitam a transição de um lugar para outro. Dessa forma, o desvio ou limiar, enquanto espaço, é, dialeticamente, puro movimento, pois não se trata de um ponto fixo e imutável, mas sim de uma zona que também transita de um lugar para outro. Nesse sentido, é crucial distinguir entre limiar (*Schwelle*) e limite (*Grenze*). Cito

novamente Benjamin: "O limiar deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira" (Benjamin, 2018, fragmento 02 a, 1). O limite, frequentemente entendido como um dispositivo jurídico, tem como objetivo conter o transbordamento além das bordas, conforme observa Jeanne Marie, e evitar a "direção a um infinito onipotente (o *ápeiron* de Anaximandro) ou, mais comumente, desde Platão, em direção a um infinito indeterminado e vago - um 'mau infinito', diria Hegel" (Gagnebin, 2014, p. 35). Já a fronteira, embora um conceito mais amplo, ainda é uma linha divisória. Para Benjamin, o limiar tem sentido diverso, paradoxal, deslocado às margens e convergindo o mais próximo com aquilo que está mais distante.

Gagnebin, nesse sentido, oferece uma interpretação do limiar em pelo menos três categorias: metafísica (o *metaxu*, que denota o "entre" duas categorias no Banquete de Platão), físico-ontológica (como um espaço-tempo de separação, mas também uma margem intermediária que flutua com uma extensão variável e, portanto, indefinida) e, talvez o recorte mais significativo para Benjamin, o histórico. Revelando um modo de consciência iluminado pelos acontecimentos da modernidade e suas incongruências, o limiar adere, em uma acepção mais ampla, ao arcabouço conceitual da transição, à "passagem", em contraposição a um progresso mítico, ao discurso positivista que perpetua a falácia do eternamente igual que muda incessantemente, um salto em falso como um instante repetido até a exaustão. O limiar é, portanto, um lugar de transversalidade.

À medida que avança no contato com essas zonas de transição do autoproclamado "novo" dentro do contexto da vida moderna, atualizada pelo avanço tecnológico (as arcadas de Paris são a metáfora da passagem histórica que aprisiona corpos e olhares, pensamentos e sentimentos em suas arestas de vidro e ferro), o filósofo alemão chega à conclusão de que, no âmbito da vida em comunidade, as experiências limiares perderam seu valor intrínseco na cultura ocidental. É precisamente nesse ponto, na derrocada das experiências tradicionais, que o limiar encontra suas origens por meio da trágica deambulação pelas vitrines pré-industriais, nas quais, como afirma o pensador alemão, "a aparência (*Schein*) se reflete nas mercadorias" (Benjamin, 2017, p. 165).

A sensibilidade ao limiar, no pensamento de Benjamin, implica uma percepção aguçada das fissuras e interstícios que permeiam a vida moderna. Essas zonas de transição representam uma possibilidade de resistência à homogeneização e padronização impostas pelo paradigma progressista. No entanto, Benjamin também

reconhece o declínio da experiência limiar na sociedade contemporânea, na medida em que as fronteiras entre o público e o privado, o real e o virtual, o autêntico e o simulacro tornam-se cada vez mais tênues. Ainda assim, é no limiar, como um espaço de encontro entre o passado e o futuro, o familiar e o estranho, o conhecido e o desconhecido, que a potência da transformação reside. Benjamin vislumbra a possibilidade de resgate das experiências limiarias por meio da reapropriação do tempo e do espaço, da redescoberta do sentido de maravilhamento e da abertura para a multiplicidade de significados. Essa busca pelo limiar perdido é um convite à reflexão sobre as possibilidades de resistência, renovação e reinvenção no mundo contemporâneo.

* * *

Portanto, o limiar em Benjamin transcende sua dimensão física e torna-se uma metáfora. Tal como a Aura e a Névoa, que se situam enquanto coisas limiarias. Reclamam categorias novas, para além das materiais clássicas, que designam o que é belo e o que não é. O limiar se configura, à primeira vista, no plano espacial, imagético e tátil. Ele flutua, pura fluidez, nas bordas de duas esferas dialéticas. Não se trata apenas de uma zona física marginal, mas de uma dinâmica de movimento, um jogo de tensão entre a ação de firmar os pés no chão (perambulando sem uma teleologia definida no contrafluxo da multidão e das vias da modernidade, como o flâneur das Paris do século XIX) e a suspensão. Por outro lado, Gagnebin (2014), ao analisar as observações de Benjamin sobre Kafka, a pobreza da experiência limiar nos ambientes burocráticos e legais, acrescenta outra percepção: "limiar inchado, caricato, que não é mais um lugar de transição, mas, perversamente, um lugar de detenção, uma zona de estagnação e exaustão" (Gagnebin, 2014, p. 45). Aqui podemos recorrer à imagem da Névoa citadina, ou mesmo à técnica por meio da reproduzibilidade que quebranta a Aura.

Barrento (2013) inscreve a ciência do limiar na categoria do intermediário, à semelhança de Platão: nem imagem nua, puro *eidos*, tampouco mero conceito (portanto, não um proto-conceito). É, em outras palavras, um "entre" nas franjas do tempo-espaço, um hibridismo. "(...) Instrumento de um 'pensamento imagético' (*Bilddenken*) que espelha a própria fisionomia filosófica deste pensador" (Barrento, 2013, p. 120). Já Menninghaus (2013) a aproxima à atmosfera do sonho. Não se trata de abater, segundo ele, os umbrais entre o onírico e a realidade, mas, sim, apropriar-se das imagens do

sonho à plena luz do dia e seguir rumo para além da imaginação. O limiar é, em último caso, um umbral, passagem háptica, do mundo para o sonho, pois a realidade dominada pela razão instrumental extirpou o mito em sua capacidade poética ou romanesca. “O conceito de umbral apresentar-se-á, de modo análogo a esta constelação semântica da passagem, de portão” (Menninghaus, 2013, p. 55).

Como borda de duas esferas dialéticas, o limiar articula contrastes outrora intransponíveis e expande o status ontológico da razão, do discurso e da memória. Com efeito, ele gera o novo no sentido de destacar possíveis guardiões dos limiares. Daí decorre a importância que Benjamin atribui, sobretudo no *LPP*, à magia dos pequenos objetos prosaicos que circundam as áreas de passeio. Capturados nas margens, passam quase despercebidos nos recantos escuros das metrópoles na modernidade. São os dispositivos do detalhe que se impregnam de vasta eloquência.

A grandiosidade do limiar, que se coloca como uma zona intermediária e um campo incerto de objetos variados suscetíveis à memória involuntária, ao sonho (o inconsciente freudiano), ao movimento melancólico e, ainda, à detenção, opera, no fim das contas, um corte revolucionário na dinâmica da história. Como reflexo de sua natureza vacilante e heterogênea, que convoca outros atores a atuarem como críticos contra a linearidade e a continuidade causa-efeito, a consequência é uma estrutura propositiva que, como possibilidade, propõe uma mudança sistêmica na cadeia do narrar e guardar, seja material ou meramente discursivo. Tal é a rede de articulação do limiar que, segundo Barrento (2013), ele acaba por "informar toda a obra de Walter Benjamin" (Idem, p. 123). Das áreas de pensamento (filosofia da história, da linguagem e da (filosofia da história, da linguagem e da tradução), passando (e trespassando) por gêneros filosóficos, literários e de comunicação (fragmento, citação, aforismo, romance, crítica, tratado, ensaio, memorialismo, resenha, diário, tese, comentário, narração, artigo de jornal, *spot* de rádio etc) até objetos comuns do dia a dia, estes tendo como símbolo os modais de transição (a “*passage*”), veículos entre o *intérieur* e a cidade, o dentro e o fora, um e outro extremo. Também se vincula, de forma estreita, a determinados conceitos-chave: “imagens de pensamento” (situada entre empiria e conceito), vestígio (como ente-símbolo da antessala), Aura (portal para a relação entre a vida visionada e a unicidade da arte), a obra inacabada, a crítica (mais além do historicismo imanente e aquém da pura reflexão filosófica)¹¹¹, dentre outros.

¹¹¹ Cf. BARRENTO, João. *Limiares sobre Walter Benjamin*. Florianópolis: Ed. UFSC, 2013, p. 124.

Nas teses de *SCH*, Benjamin tece a alegoria talvez mais emblemática do limiar. A começar pela amálgama exegética de correntes teórico-místicas tão distintas entre si, que compõe um *blend* coeso crítico, com voz original, ao positivismo, historicismo e capitalismo. Tríade que se repete nas fontes do texto. De acordo com Löwy (2005), as teses apresentam como pilares o Romantismo alemão, o messianismo judaico e o marxismo. Dosando um olhar pré-industrial que desvia pelo tempo messiânico do eterno agora, atento à ascensão dos sinais da barbárie, o autor traz à luz aspectos antes relegados pelos *continuum* da história. Um recorte das *Passagens* conclama a visão do ínfimo, o resgate de um Eros criador: “O que interessa não são os grandes contrastes, e sim os contrastes dialéticos, que frequentemente se confundem com nuances. A partir deles, no entanto, recria-se sempre a vida de novo”. (Benjamin, 2018, fragmento [N 1a, 4]).

Assim como o verbete sobre o limiar, cujas fronteiras são borradas em prol de uma ontologia do "presente do passado", nas teses de Benjamin, há um gesto semelhante de disrupção. O foco não reside nos grandes feitos ou nas narrativas mestras. Em vez de perpetuar a história contada pelos vencedores, é dada voz à lembrança de um passado propositadamente enterrado: aquele das perdas, da injustiça, dos escombros e do pó. Nesse sentido, alguns arqueólogos revolucionários da modernidade recolhem e reinterpretam os fragmentos: os panos amarfanhados e retalhos da "ninfa moderna", ou os resquícios das árvores e da obliteração forçada que emergem no campo de Auschwitz-Birkenau, conforme explorado por Georges Didi-Huberman; os reflexos fantasmagóricos de "O Grande Vidro" (1915-1923) de Marcel Duchamp; a neblina de Olafur Eliasson; os "muçulmanos" e a fulguração/figuração da vida nua de Giorgio Agamben; as nuvens nas pinturas de William Turner e nas fotografias de Alfred Stieglitz; a Paris deserta de Eugène Atget (este mencionado pelo próprio Benjamin em "Pequena história da fotografia"); a poeira nos filmes de Nacer Khemir e tantos outros filósofos, artistas e escritores que, de alguma forma, sugerem uma estética desviante ou se alinham à politização estética, conforme preconizado por Benjamin em *AERT*, seu ensaio mais conhecido e discutido.

Ao ler as alegorias contidas nas teses, o limiar não se manifesta apenas na figura do anjo da história, como mencionado extensivamente pelos comentadores devido ao olhar subjetivo sobre a pintura "Angelus Novus" de Paul Klee. Ele também se revela em outras alusões, como a do enxadrista na Primeira Tese, o "salto do tigre em direção ao

passado" na Tese XIV e o "disparo contra os relógios localizados nas torres" na Tese XV, além de várias outras referências à quebra do *chronos* e do *continuum* histórico. A imagem do anjo, com suas asas carregadas de destroços e poeira expelidas pela tempestade histórica, tornou-se o fio condutor das críticas nesse último texto de Benjamin, escrito sob o horror da ocupação nazista na França, sua tentativa de exílio nos Estados Unidos e sua morte em Portbou, na Espanha.

A passagem alegorizada pela "catástrofe única", embora vista como uma "cadeia de acontecimentos", é aquela que instiga o ser messiânico a "despertar os mortos e salvar os fragmentos" do amontoado de destroços. O limiar aqui se manifesta em duas operações dialéticas: pobreza-Aura e passado-futuro. É um limiar inchado, kafkiano, que mantém o anjo da história em uma inércia que o empurra violentamente para um falso porvir: "Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que o anjo não pode mais fechá-las. (...) É essa tempestade que chamamos de progresso" (Benjamin, 2012, p. 246). Imerso no jogo dialético entre o paraíso e o progresso, o anjo da história apresenta uma "estrutura significativa da alegoria baseada em uma correspondência - no sentido baudelairiano - entre o sagrado e o profano, a teologia e a política, que atravessa cada uma das imagens" (Löwy, 2005, p. 89).

A resposta para a redenção do caos falso do progresso é dupla: tanto profana quanto mística. Requer, simultaneamente, a revolução histórica e a chegada de um tempo messiânico para que ocorra, de fato, a reparação - o *tikkun*, em hebraico - das injustiças e dos erros que privaram a humanidade de sua capacidade de se recuperar e ser salva em seu presente eterno. Para romper com o limite que glorifica o progresso da repetição do mesmo, é necessário permitir que o limiar de fios de tempo escorra. Passagens alegóricas, o salto do tigre e o ato de disparar contra os relógios indicam esse ímpeto de recuperação da capacidade (e não apenas um mero retorno nostálgico ao passado) do verdadeiro tempo presente, repleto de passado, um fluxo e refluxo de história dialética, de tensões. É necessário saltar de uma extremidade a outra, e então mais uma vez, e assim por diante, para alcançar a margem do indefinido e, assim, abrir a rede de constelações de significados. Essa proeza é alcançada por meio do salto preciso e corajoso, como o de um tigre. No entanto, para isso, é preciso contra-atacar o tempo estagnado, pragmático e dogmático dos modernos; neutralizar os relógios, quebrá-los impiedosamente por meio de um gesto abrupto que, ao aniquilar a violência mítica, deixa de ser um ato violento e se torna pura emancipação. As figuras do boneco e do

anão, respectivamente o materialismo histórico e o messianismo, no jogo de xadrez, convocam a postura política na luta de classes, na tentativa de bloquear as investidas do fascismo, da técnica como instância produtora de vida/morte e da nuvem de catástrofe.

O limiar, em sua natureza intrinsecamente dialética, expande-se para o interior, difundindo-se nos detalhes. Na constelação alegórica, ele brilha como conceitos estelares em transição, em uma amplitude menor no espaço, sem hierarquia ou valores fixos. Para despertar e conseqüentemente alcançar a libertação, é necessário não apenas recuperar a multiplicidade das forças históricas, mas também posicionar o conjunto de símbolos e ideias em uma nova ordem, no campo do limiar composto por passagens, sejam elas abertas, secretas ou subterrâneas. "Capturar o vento da história mundial nas velas... Como elas são colocadas é importante. As palavras são suas velas. Como elas são colocadas, tornam-se conceitos" (Benjamin, 2018, fragmento N 9,8). Por intermédio de um ato duplo de resgate dos fenômenos, anteriormente aprisionados numa "falsa continuidade cronológica" e numa "cadeia de causas e efeitos" (Seligmann, 2009, p. 71), e do salto que restabelece a ligação da constelação com o tempo presente, surge algo novo, decisivo, oportuno, tão rápido quanto um relâmpago: a origem. É esse aspecto perdido ao qual a desvio busca se voltar.

Nesse sentido, o desvio não é apenas um movimento de afastamento ou subversão, mas uma forma de redescobrir o que foi esquecido ou negligenciado. É um ato de resgate e revitalização das forças latentes nas entrelinhas da história, abrindo caminho para uma compreensão mais profunda e ampla do presente. O desvio nos convida a questionar as narrativas hegemônicas, a desconstruir as noções tradicionais de progresso linear e a explorar os espaços marginais, onde o novo e o potencialmente transformador podem emergir. Na busca pelo limiar, pelo espaço intersticial entre o passado e o futuro, entre a tradição e a inovação, é necessário abandonar as noções estanques de tempo e adotar uma abordagem mais fluida e flexível. É preciso reconhecer que o tempo não é uma linha reta, mas sim uma teia complexa de conexões e possibilidades. Ao romper com as amarras do tempo linear e abrir-se para as múltiplas dimensões temporais, podemos nos aproximar da essência da experiência humana e do potencial revolucionário contido no limiar. É nesse espaço de transição, de encontros e transformações, que podemos encontrar as sementes de um novo futuro e vislumbrar a possibilidade de uma redenção coletiva.



Figura 2: Rue de La Montagne-Sainte-Geneviève (1924), Paris, fotografia de Eugène Atget



Figura 3: Point de vue du Gras (1826), clichê de Joseph Nicéphore Niépce, placa de estanho exposta por 8 horas

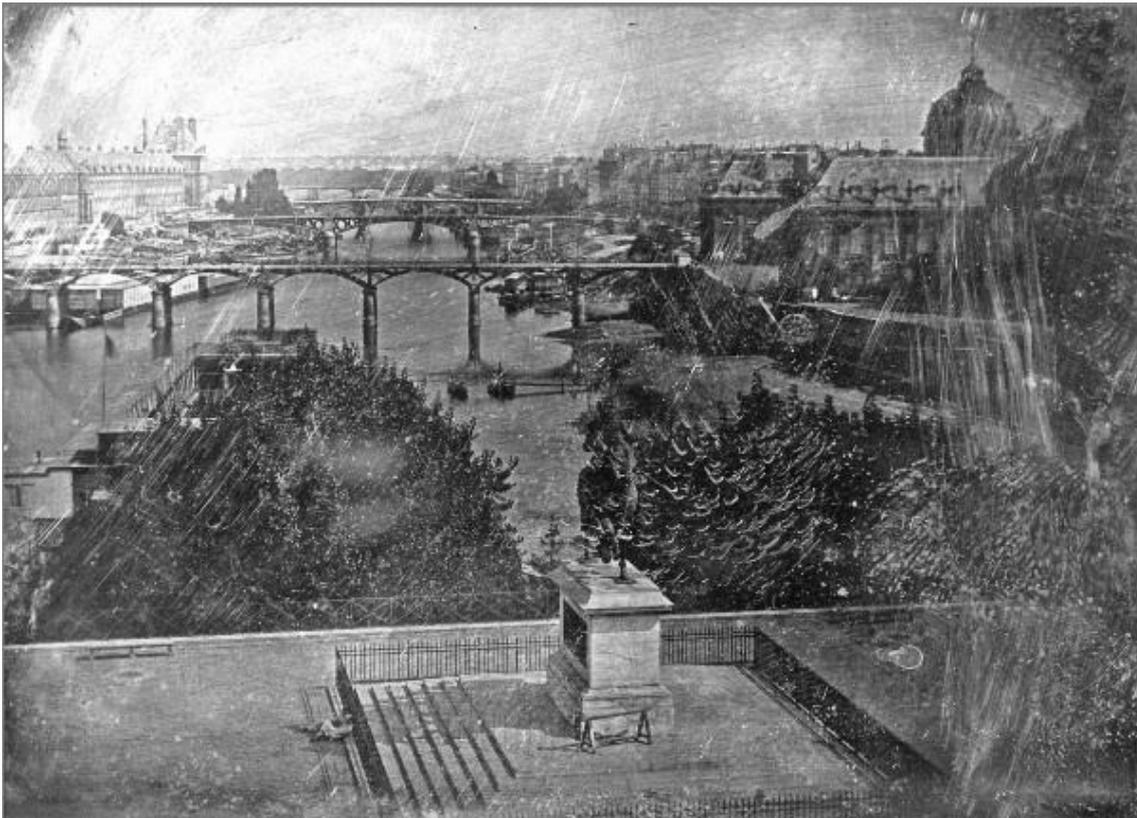


Figura 4: Vue du Pont-Neuf (circa 1836-1839), primeiro daguerreótipo tentado ao ar livre, por Louis Daguerre com a colaboração de Mathurin-Joseph Fardos. Peça do Musée des Arts et Métiers, Paris.

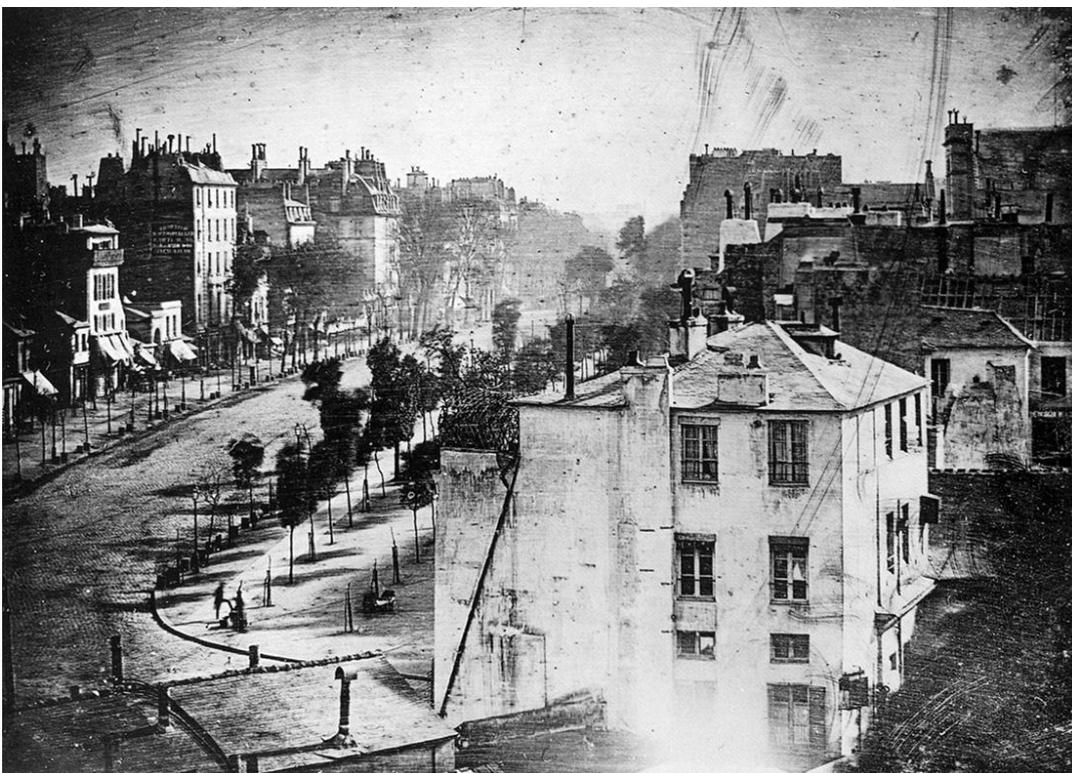


Figura 5: Le boulevard du Temple (1838), daguerreótipo tirado da janela do artista e a primeira fotografia, segundo historiadores, a mostrar, como imagens de vultos e entes fantasmagóricos, os seres humanos



Figura 6: *Nuit et brouillard (Noite e Névoa, 1956)*, de Alain Resnais



Figura 7: *Detalhe da Gradiva de Jensen e o drapeado*. Museu do Vaticano



Figura 8: *Angelus Novus (1920)*, de Paul Klee



Figura 9: Atlas Mnémosyne (1929), de Aby Warburg. Prancha 39, dedicada a Sandro Boticelli e às ninfas. Arquivo: Warburg-Haus, Hamburgo, Alemanha.

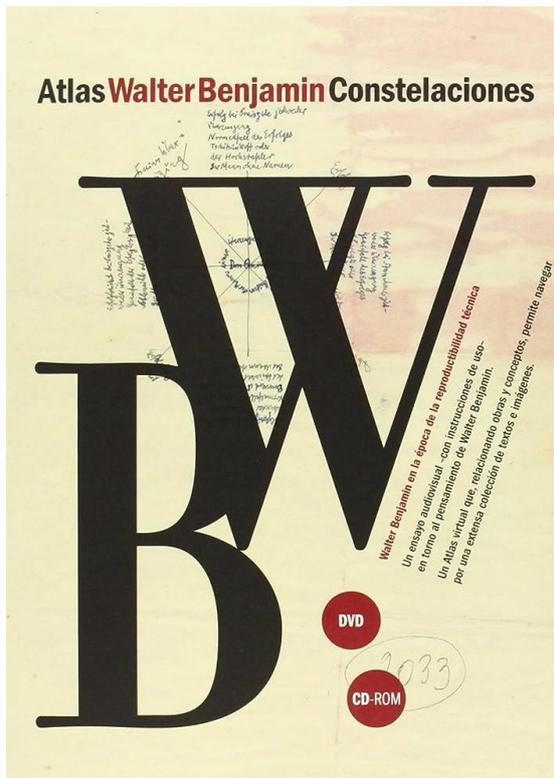


Figura 10: Capa da 4ª edição espanhola do Atlas Walter Benjamin (2015). Figura 11: à dir., na infância (1897 ou 1902), pelo ateliê Selle und Kuntze (Potsdam). Figura 12: abaixo, na Bibliothèque Nationale de Paris (1937), fotografia de Gisèle Freund, acervo Centre Georges Pompidou, Paris.



5. DO PÓ DOS SÉCULOS À CATÁSTROFE - CHOQUES NO TORVELINHO

Hoje a aquarela de Klee se tornou famosa através de sua recepção benjaminiana – aliás, famosa demais, tão recoberta por estas palavras que não podemos mais ver a imagem de Klee sem que os comentários de Benjamin se sobreponham a ela. Os elementos se inverteram: a imagem é uma legenda para o texto, não o oposto. Benjamin escreveu seus comentários em uma situação específica. Hoje o objeto é barrado pela legenda; barrados pelas determinações de uma catástrofe particular como se ela se estendesse infinitamente no futuro. A filosofia histórica (Geschichtsphilosophie) se solidifica em ontologia. O mundo, sem distinções, é chamado de campo de concentração.

Susan Buck-Morss¹¹²

(...) essa fragmentação [fragmentação] que é a escrita visual do alegórico.

Walter Benjamin¹¹³

Onde está o fundo? Será a ausência? Não. A ruptura, a fenda, o traço da abertura faz surgir a ausência - como o grito não se perfila sobre fundo de silêncio, mas, ao contrário, o faz surgir como silêncio.

Jacques Lacan¹¹⁴

No registro do alegórico da arte e daqueles entes minúsculos, opacos, puro fragmento e minorizados, Walter Benjamin, com sua filosofia da história desviante, abarca outra dimensão: a da ética da memória. Se o passado é empilhado, de forma brutal e violenta, pela razão dos homens que não somente oprime os vencidos como os apaga, a tarefa de uma arqueologia benjaminiana é esta: revolver a terra, perscrutar a

¹¹² BUCK-MORSS, Susan. *O presente do passado*. Tradução de Ana Luiza Andrade e Adriana Varandas. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018, pp. 2-3.

¹¹³ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Edição e tradução João Barrento. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020, p. 187.

¹¹⁴ LACAN, Jacques. *O seminário*. Livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Trad. M. D. Magno. 2.ed. RJ: Zahar, (1964) 1985, p. 31.

poeira e devolver o sentido de dignidade aos aliados do domínio paradigmático da cultura e do simbólico. Nessas formas breves, tênues, à míngua tanto em relação à sua capacidade de responder ao *chronos* que devora, quanto à narrativa do seu próprio desenrolar, o que se demanda, precipuamente, no gesto seguinte à deambulação que escapa da asfixia de um ar adensado, é a cesura. Interromper significa isto: permitir que, suspenso tudo, o “tempo-de-agora” possa emergir. Sem ressalvas, como um machado afiado da razão (a golpes de martelo nietzscheano), romper a amálgama plúmbea que arrasta e deglute tudo.

Tal ética é um campo de passividade frente a um vazio expressivo. Conforme assinala Gagnebin (2009), sobre o silêncio dos soldados sobreviventes durante a 1ª Guerra Mundial, cujo sintoma observado em *EP* em função da escala de uma estranha mutabilidade coletiva intriga Benjamin, é a epítome de uma série de reflexões que irá estabelecer em relação à percepção e a linguagem. Não somente em termos de estudos sobre a progressiva produtividade, em escala célere e massificada, com vistas ao desenvolvimento de forças produtivas do Capitalismo e da técnica, mas, sobretudo, “uma reflexão convergente sobre a memória traumática, sobre a experiência do choque (conceito-chave das análises benjaminianas da lírica de Baudelaire)” (Gagnebin, 2009, p. 51), a preocupação alusiva ao *modus operandi* de uma modernidade é aquela que estará no centro das investigações.

O alegórico, portanto, tem um papel fulcral na pré-condição de uma ética do fragmento e dos vencidos, uma vez que libera, mediante saltos dialéticos, “um saber dos umbrais (...), uma dinamitação e resgate do mito¹¹⁵” (Menninghaus, 2013, p. 13).

¹¹⁵ *Mito* (“*mýthos*”, em grego), narração, palavra, história contada e cantada pelo poeta da Grécia arcaica que formulava grandes narrativas heroicas e de cunho místico-religioso em torno da origem das coisas. As epopeias de Homero e Hesíodo marcam a relação do Ocidente com a interpretação da “verdade” (“*aletheia*”) até ali: Conforme Souza (1978): “Em poesia, o homem grego canta o declínio das arcaicas formas de viver ou pensar, enquanto prepara o futuro advento da era científica e filosófica que a Grécia conhecerá a partir do século VI a.C. Resultantes da fusão de lendas eólias e jônicas, as epopeias incorporaram relatos mais ou menos fabulosos sobre expedições marítimas e elementos provenientes do contato do mundo helênico, em sua fase de formação, com culturas orientais”. (Souza, José Cavalcante, 1978, p. 8). As histórias do poeta grego narram lendas e episódios de guerra nas quais os deuses agiam sobre os heróis, determinando e justificando mortes, tragédias, triunfos e penalidades que recaíam sobre os homens. Assumindo muitas vezes a forma oral ritualística, o “*mýthos*” se confunde com a figura do próprio narrador, por meio do discurso direto que naturaliza o gesto mítico do passado como se o fosse vivido no presente. Se se refere à guerra, por exemplo, ele a mimetiza guerreando. No contexto da sua ação, o poeta também impõe um espaço de autoridade/poder, na medida em que o homem mais velho expõe a irrefutável grande narrativa aos mais novos, inferindo qualidades de tradição e genialidade. Nesse sentido, é que as bases causais são inverificáveis empiricamente: embora haja indícios e registros de seus efeitos, a origem do mito não pode ser provada ou confirmada. Assim, o *mito* é uma espécie de lei universal, mas não abstrata, já que é pura concretude na figura e no corpo do poeta epopeico. Em contraposição histórica, o *lógos* (que advém do verbo grego “*legein*”, que significa "dizer", "contar" - em

Primeiramente, urge reestabelecer o lugar mágico inerente à linguagem dos homens, seu papel esquecido e solapado pela história do progresso, e fazer vir à tona, novamente, o pó dos séculos, aquilo que ficou para trás no rolo compressor da razão cientificista e autogestada, em detrimento das forças da natureza e da desimportância do sensível. Após a linguagem desviante, entraria, dentre as possibilidades de uma segunda entrada no pensamento benjaminiano, a dimensão estética: o tempo do corte no torvelinho. Em outras palavras, o momento da cesura que faz irromper a loquacidade do inefável a partir dos rastros (choques, impressões, sinais, sintomas, vestígios) e dos refugos ou restos (fantasmagorias, estilhaços, sonhos, vozes emudecidas, silêncios, poeira, brumas), ou seja, tudo que se configura enquanto uma presença-ausência. Ou, em outro sentido, é possível falar também da consideração de uma paisagem enevoadada que recolhe esse todo quase da invisibilidade, do transitório, quer como um mundo circundante da técnica na Névoa citadina, quer como horizonte mítico da Névoa dos ancestrais que batem à porta da soleira. Em último caso, proceder menos a uma ontologia dos entes fáceis à mostra que uma ética do pormenor desvelado, que busca a revelação no retorno à linguagem mítica (*Ursprache*) e ao devir originário (*Ursprung*).

Aqui, interpretamos a ética da memória benjaminiana, por intermédio da imagem que corresponde a um *lieu* de rememoração (*Eingedenken*) do baixíssimo, ao passo que preexistem, no contexto das imagens atuais, formas e entes de outro tempo. Trata-se de um exercício heurístico, mas também, pela perspectiva dialética e material, vislumbra-se, concretamente, um local de memória (*Erinnerung*), uma espécie de museu a céu aberto, no qual jazem fragmentos à espera da libertação para que possam voltar à expressividade latente. Nomeamos, assim, pela ideia de um Outro baixíssimo, por estar ou na altura da terra, ou por estar ao léu, ao relento, no ar pesado da barbárie à qual, segundo o filósofo judeu, na Tese II de *SCH*, respondem “ecos de vozes que

seu duplo sentido de narrar e de calcular -, "explicar", "argumentar") representa a busca dos primeiros filósofos gregos pela explicação racional do mundo. Assim como o prefixo “*leg*”, traduzido como “recolher”, “juntar”, o pensamento, dos pré-socráticos até a filosofia contemporânea, se afasta das ações divinas e se aproxima mais da razão classificatória e matemática, numa tentativa de “separar” o joio do trigo. Estabelecendo uma crise da tradição, sobretudo no âmbito teológico, o logos vai pressupor o “diálogo” da origem metafísica entre cidadãos iguais, sem intermediação divina. Dessa forma, o principal elemento dessa nova lógica será o argumento, chave do discurso que passa a dar conta de fatos e narrações verificáveis no tempo presente – não mais presos a um passado incognoscível. O porta-voz da *aletheia* deixa de ser o poeta, o gênio, o mensageiro dos deuses, migra para os cidadãos comuns, o “nós”. “Alguém disse saber que”, “objeto tal aponta que” etc ensaiam uma passagem conceitual do mito para o *lógos*, do natural e dado no geral para a assimilação na aprendizagem e no cultural. O discurso direto e mimético cede lugar ao discurso indireto e protocientífico.

emudeceram” (Benjamin, 2014, p. 242). Eis alguns deles, dentre tantos, na dialética esquecimento-lembrança, como uma memória involuntária de Proust, que assome inesperadamente, esse Outro invisível e da minoridade fragmentária: o estrangeiro, os proletários, os sem-nome, os indigentes, os apátridas (como bem analisa Arendt), as bruxas, os poetas, os narradores, os mortos, os perdedores, os burocratas, o *flâneur*, a prostituta, o colecionador... E, ademais, os entes das natureza e as formas da delicadeza, um todo constelacional do apagamento.

O problema central, diante de uma dialética alegórica de formas e entes baixíssimos, reside na ciranda desses corpos, embotados pela nódoa, arco-íris desprendido, em meio a um torvelinho de força imobilizadora e incessante. A isso, evento destruidor, vórtice do desenvolvimentismo simbólico, Susan Buck-Morss (1996) dá o nome, nos dias de hoje, de “anestésica”, a partir da sua prodigiosa releitura do ensaio *AERT*. Outrora, era o que, antes, Benjamin chamava, alegoricamente, de tempestade, o “amontoado de ruínas”¹¹⁶, na Tese IX de *SCH*. Ambos, designam o mesmo sentimento final: o deslocamento do estético para a vida política. Enquanto o filósofo berlinense buscava, por meio da dialética das imagens, ilustrar, na crueza do Real, o morticínio de entidades particulares e a imposição do universal homogêneo à tradição dos oprimidos, que impõe o tempo meramente causal, sequencial, repetitivo e linear, a exegeta norte-americana resgata as contribuições iniciais, ainda ali no ensaio sobre a perda progressiva da Aura, valor de culto *versus* valor de exposição, e a reflexão sobre os choques, a partir de um sintoma ampliado e extensivo da desintegração da sensibilidade e do imaginário: o fenômeno dos corpos que, além da mutabilidade, entram, muito recentemente, na esfera do bloqueio da percepção.

Mais uma peça se soma ao conjunto constelacional da Névoa, agora. Eis, na arte, na técnica e no *marketing*, as atmosferas de suspensão produzidas (estética da catarse ou da sublimação), que aliviam a torrente de choques elevada à enésima potência de fabricação, comandada com o auxílio de algoritmos, mediação de horas em fábricas e demais instituições, máquinas de inteligência artificial, armazenamento de dados e imagens pessoais em nuvens, métricas e outras ferramentas utilizadas, em contraposição (mimese fantasmática) à Névoa mítica. Por outro lado, a Névoa, de artistas e vaga-lumes insurgentes, tenta resistir. É a ambivalência da arte, como salienta Buck-Morss (1996), que chega a fazer uma breve menção indireta a paisagens

¹¹⁶ *Trümmerhaufen*, monte ou pilha de entulho, escombros.

enevoadas, no seu artigo: “O quadro é um *Stimmungsbild*, uma ‘pintura da atmosfera ambiental (...) Apesar da profundidade de paisagem, o prazer visual é proporcionado pela superfície luminosa da pintura, que cintila sobre a cena como um véu” (Buck-Morss, 1996, pp. 192-193).

Lenitivo ao abismo que nos cerca, vazio existencial por ora, vazio produzido pela biopolítica, após. Ruínas que fazem e se desfazem, destruindo e compondo a teia de uma Névoa ambígua. Oitenta anos atrás, diante da poesia de Baudelaire, Benjamin dava seu vaticínio, no *LPP*: “A Névoa aparece como o consolo dos solitários. Ela preenche o abismo que os rodeia” (Benjamin, 2018, p. 426, J 60a,7, trad. nossa).

5.1 A ÉTICA DA MEMÓRIA – O *SPLEEN* DIANTE DA BORRA E DO TRAUMA

A melancolia em Walter Benjamin reativa questões enfeixadas, como uma coalescência dupla. Tal como a face de Janus, janela ou limiar, de um lado, fala de um esmaecimento do espírito tal como em Baudelaire; de outra, parte da crítica à curvatura do arco da experiência via razão instrumental. Na foz do pensamento, flui, nos escritos do filósofo-alegorista, o sentimento de mundo imbuído de descrédito em relação a um futuro, conceito-criação meramente ficcional, devedor ao tempo cronológico e a um *lógos* ordenador, que passa a se desintegrar no caos de uma vida que já nasce ruína, à semelhança de Simmel¹¹⁷, na imanência da natureza. Somos parte do natural, que um dia voltará ao inumano. O presente, inteiro, toma-se por uma luz fumegada, sob o pó dos séculos. Dissolve-se, sem dor, na anestésica, em uma Névoa de detritos e entulho. Em seu diagnóstico novamente fronteiro, entre o poético-filosófico e o místico-astrológico, à luz de Nietzsche, observa a transição do planeta homem, este que segue sua órbita de forma solitária, na casa da desesperança.

No *spleen* de uma cidade pobre em ruínas, em um corpo que logo terá um devir-cadáver, Benjamin, no entanto, faz o desvio pelo passado para dobrar lá no por vir. Com isso, usa a alegoria contra os ditames da razão: em vez do consolo atmosférico, a certeza da ficção e do imaginário, como aberturas. O onírico e o ficcional, o barroco e o fragmento, a metáfora e as imagens dialéticas. Tudo é levantado em meio à poeira do

¹¹⁷ Ver Simmel, Georg. “A ruína”. In: SOUZA, Jessé; ÖELZE, Berthold. *Simmel e a modernidade*. Brasília: UnB. 1998. p. 137-144.

cansaço cósmico. A saída é pelo umbral do espírito; há, todavia, riscos. “O perigo de cair, dos píncaros da ciência, no abismo profundo do espírito barroco, é grande, e não pode ser desprezado” (Benjamin, 2020, p. 79). Tal afirmação do pensador sobre a relação entre as promessas da ciência (“píncaro”) e a melancolia do barroco (“abismo profundo do espírito”), que encerra o Prólogo epistemológico-crítico em *ODBA*, tem um quê de caráter dialético. Em certo sentido, antecipa suas ideias messiânico-revolucionárias das teses de *SCH* e do trabalho do *LPP* nas contradições imanentes à modernidade e ao Capitalismo tardio. Tem a ver com a crítica ao progresso linear e ininterrupto das sociedades urbanas e industriais e à ilusão de que a técnica, abstraída em sua origem pela política, fulge em sua marcha sem lei. Porém, aqui, seu foco é a oposição, ainda incipiente, entre as teorias literário-científico-filosóficas burguesas em franca expansão e o prenúncio, já ensaiado, de uma era decadentista e melancólica, trazida à tona pela noção de vertigem, ou derrocada, a partir do *Trauerspiel* alemão.

Já nos escritos sobre Baudelaire, o olhar sobre o *spleen* ganha novas matizes. A distinção entre experiência (*Erfahrung*) e vivência (*Erlebnis*) em Benjamin, pedra-de-toque antes presente nos ensaios *NA* e *AERT* (ambos de 1936), aponta para as nuances da modernidade trazidas pela transformação material e imagética nas grandes cidades. No texto “Sobre alguns temas de Baudelaire” (1939), o filósofo alemão retoma o assunto, relacionando Proust (na questão do esquecimento) e Freud (no fenômeno do recalçamento psíquico), como leitores incisivos de uma nova época mediada pela técnica e fragmentada pelos choques. Na vida empobrecida de zonas de transição, rituais e do culto ao sagrado, o homem na multidão sobrevive sob a Névoa de um processo de desaturação, cuja torrente de estímulos externos crescente o faz se involucrar numa casca de solidão, autocentramento e anestesia. A poesia lírica também desvanece, tal como a épica oral.

Lacan (1964), ao estruturar do inconsciente como linguagem, na atualização de Freud acerca do Real, encontra ecos com o pensamento de Benjamin em torno da mitigação do imaginário. Com o solapamento da linguagem mítica e sua imanente capacidade de pensar o mundo por imagens, alegorias e semelhanças, o simbólico de uma consciência humana hipostasiada determina os rumos dos ventos na tempestade ruidosa rumo ao progresso catastrófico. Se antes Freud pensava a questão dos traumas, de início a histeria e, posteriormente, os choques provenientes da guerra, agora a questão premente são os desdobramentos da linguagem que refletem a impossibilidade

de um Outro reprimido e nublado. Por outro lado, o Real cinde e lateja. Ali, nas tumbas da memória, em algum lugar, pede socorro. No *milieu* em ruínas o qual o mundo se tornou, na contemporaneidade, com um Benjamin já morto, as vozes mudas acumulam seus silêncios. No *Nebelhauche*, que ora pode ser traduzido como “sopro” (*Hauche*) da Névoa, a brisa se espalha forte, pelas asas, incrustadas de poeira, do Anjo da história.

Nesta vida intencionalizada e objetivada, disposição de uma sociedade burguesa em sua maturação ali no Século 19, Benjamin vai destacar a importância da memória involuntária (*mémoire involontaire*) como uma espécie de resistência frente à razão mecânica e cidadina, que se move pela incessante produtividade cronológica e pelas regras diurnas. Situando a consciência moderna no limiar entre o sono e a vigília, ele interpreta a memória involuntária de Proust como um elo perdido na rememoração de um passado vivo e prenhe de experiências e emoções concretas: a madeleine ou o quadro de Vermeer seriam como um portal para o tal estado de semiconsciência, a partir do qual o homem moderno desperta, recobrando assim, ao acaso, ou seja, sem a teleologia da sua memória voluntária, a sensação de uma experiência decisiva e íntegra. Assim, Benjamin inverte, dialeticamente, a função da memória, uma vez que o estar acordado sugere o esquecimento, enquanto a noite propicia o despertar do sonho moderno.

A Névoa é também o infamiliar (*Unheimliche*), de Freud, esse algo que se situa no limiar da estranheza e uma inquietação ancestral, instauradora de uma memória, até então, sufocada. Historicamente, o estranho ganhou o *status* de deslocado, passível de partilha (exclusão, separação material ou separação virtual). O advento da psicanálise e dos postulados de Freud contribuiu, segundo Foucault (1975) de forma ambígua, para o processo de instrumentalização da medicina, num nível de sedimentação exclusivamente negativa, em relação à melancolia. “A partir dos meados do século XIX, o limiar de sensibilidade à loucura baixou consideravelmente na nossa sociedade; a existência da psicanálise é testemunho deste abaixamento na medida em que ela é tanto o efeito quanto a causa do fato (Foucault, 1975, p. 61). Aparece, a partir de então, um sistema de práticas e organizações médicas em torno da vida concreta do louco.

Um dos pilares para a definição do que seria doença mental é a separação entre as vidas adulta e infantil, desdobrada por dinâmicas socioculturais. Prova disso são as teses de Rousseau e Pestalozzi, no Século 18, que estabelecem regras pedagógicas para o desenvolvimento da criança, no sentido de preservá-las do mundo dos adultos. Para

Foucault, a doença mental não joga com a origem verdadeira, na medida em que a consideração da regressão à infância como uma patologia revela a incapacidade da cultura em saber lidar com o passado e a sua assimilação com o conteúdo atual da experiência. Por isso, é emblemática a seguinte assertiva: “O que serve de paisagem a estas formas patológicas é o conflito, no seio de uma sociedade, entre as formas de educação da criança, onde ela esconde seus sonhos, e as condições que fazem aos adultos, onde se leem pelo contrário, seu presente real e suas misérias” (Idem, p. 65).

Daí a tese de que a doença mental não é determinada por desvios ou por uma causalidade mágica. Antes, a patologia se situa na “causalidade efetiva de um universo que não pode, por si mesmo, oferecer uma solução às contradições que suscitou” (Idem, p. 66). É nesse sentido que Foucault enfatiza o caráter histórico da loucura, mais que o biológico. “Na realidade, é somente na história que se pode descobrir o único *a priori* concreto, onde a doença mental toma, com a abertura vazia de sua possibilidade, suas figuras necessárias” (Idem, p. 67). A carga patológica da loucura é assim, antes de tudo, um construto social com base em instâncias de domínio e saber. É desse modo que Foucault abre o prefácio do livro: “Gostaríamos de mostrar que a raiz da patologia mental não deve ser procurada em uma ‘meta-patologia’ qualquer, mas numa certa relação, historicamente situada, entre o homem e o homem louco e o homem verdadeiro (Idem, p. 5).

Para Foucault, a doença não é apenas um simples desvio quanto à realidade cultural, mas se constitui como um elemento e uma manifestação desse tipo, de negatividade no escopo da cultura de um grupo ou comunidade. No entanto, há um sentido também positivo, na medida em que, situada no coração das dinâmicas sociocultural, a patologia é ativamente produzida e identificada pela mesma cultura que a instanciou e segregou. Não é apenas um desdobramento, um resultado, um efeito a partir da margem de erro; é, antes disso, um elemento causado. A sociedade, portanto, as cria positivamente, e não o contrário.

* * *

Na ética da memória, vale salientar que não podemos, metodologicamente, decidir por uma ontologia dos entes da transitoriedade, o que seria de difícil categorização, além de demarcar uma incoerência com as teorias benjaminianas que se

põem contra a razão ordenadora. Urge, pelo contrário, uma filosofia da história que se ocupe do fragmento, na dialética constitutiva de suas relações.

É evidente que há menções sobre o a distinção Outro e Mesmo na literatura filosófica. Platão, na obra *O sofista*, critica a condição de polaridade entre o ser e o não-ser ao defender uma formulação de contraste que pressupõe uma alteridade em relação orgânica e produtora com a mesmidade. Essa acepção platônica da resolução dos opostos é, no entanto, uma dissolução da diferença, pois ainda pensa o outro como um elemento ou um evento subjacente e secundário frente ao mesmo.

Uma ética que acolha o outro em suas filigranas. E que responda de alguma forma a essa indigência. Um exemplo dentro da tradição do oprimido, em conformidade com a ética do baixíssimo, é a figura do burocrata presente na fábula sobre o funcionário público Potemkin, que abre o ensaio de Benjamin sobre Kafka, de 1934, intitulado “Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte”. A alegoria de Potemkin aponta, no universo kafkiano, para o cansaço de “períodos cósmicos”, ou seja, uma predisposição inerente aos decrepitos seres míticos, alijados da era do Esclarecimento e confinados no sótão do esquecimento, ao mesmo tempo reaproveitados em funções menores e burocráticas, seja nas chancelarias, arquivos ou salas semiescuras. Tal lugar – o da frange, da penumbra e do sonambulismo (no fim, a perda progressiva da Aura e da experiência) – serve como “arauto”, como diz Benjamin, ao enigma na literatura de Kafka. O esquecimento do mito ao longo dos tempos – “são talvez os descendentes de Atlas, que sustentam o globo em seus ombros?” (Benjamin, 2012, p. 148) – nos ajuda a compreender o fardo que as personagens kafkianas carregam: em termos de memória, mas, sobretudo, degradação. Nesse sentido, enquanto aparências fracas e deformadas, isto é, fantasmas de um tempo mitológico recalçado, prefiguram a desrazão e a tristeza.

Outra recorrência de um ente-forma baixíssimo, que a despeito de sua grandeza sagrada foi rebaixado ao aspecto da nódoa, encontra-se na ideia do lamaçal, ou imundície. Relaciona-se, na análise que Benjamin faz sobre Joseph K., em *O processo*, com o sentimento de culpa e, também, o lugar peculiar (uma espécie de dentro-fora) desse submundo habitados pelos seres kafkianos. O filósofo alemão dá alguns indícios sobre o escritor tcheco: primeiro, as semelhanças entre a rudeza do pai de Kafka (“uniforme todo manchado”, “roupa de baixo suja”) e a nódoa presente nos funcionários subalternos e parasitas - o menor estrato das repartições públicas; em segundo, a ideia

do pecado original, na acusação mútua entre pai e filho, e, por outro, a noção de justiça pelos seres pré-mundo nas leis, decretos e códigos administrativos. No entanto, Benjamin nunca dá uma resposta decisiva: ele joga no campo da ambiguidade. O lamaçal tanto pode ser redenção, pela via das mulheres, operários e oprimidos em geral, quanto constituir o poder nebuloso e oculto dos “ajudantes” cooptados, subtraídos e cooptados pela Névoa cidadina.

No livro *Cascas*, de Didi-Huberman, deparamo-nos com outra descoberta assombrosa, por meio da arqueologia do filósofo francês que, à luz das ideias de Benjamin, descobre uma borra, ao perambular a esmo pelo bosque de Auschwitz-Birkenau. Nos escombros dos fossos de incineração a céu aberto, escondidos pelos nazistas na zona do jardim de bétulas, havia sarjetas acopladas a esses fossos, destinadas a recolher a gordura humana dos mais de 50 mil corpos incinerados, entre o fim de setembro e fim de novembro de 1942. Cito aqui uma afirmação de Benjamin, relatada pelo amigo Scholem, que “uma filosofia que não pode incluir e explicar a possibilidade de ler o futuro a partir de uma borra de café não pode ser uma verdadeira filosofia” (Scholem, 1989, p. 68). Céu, nuvens e horror: não há cenário mais catastrófico que o testemunhado por Didi-Huberman, diante da constatação dos vestígios da borra. Aqui, a Névoa enquanto uma fantasmagoria abjeta, em uma ausência total da sepultura.

5.2 RUÍNA DOS SONHOS E DESPERTAR – SOB OS ESCOMBROS DA DESTRUIÇÃO

Em *A revolução é o freio de emergência*, há um trecho no qual Michael Löwy refere-se, com estranheza, diante do interesse de Benjamin em anotar um capítulo do livro *Urbanismo*, de Le Corbusier. A citação não é um aforismo, como aparece na maioria das vezes no decorrer do *Passagens*, mas, sim, o próprio comentário do filósofo berlinense, acerca de um fragmento tido como de suma importância, que “descreve ‘os diferentes tipos de pás, picaretas e carrinhos de mão etc’” (Benjamin apud Löwy, 2019, p. 97). Ora, aqui Benjamin vê qualquer sorte de refugio como um ouro para fazer desvelar a verdade dos oprimidos. Por meio da elaboração da ideia de *Zertrümmerung* (desintegração do ser, próximo a *Trümmern*, que significa esbulho, escombros), chega-se às ruínas suscitadas pelo progresso: um espelha-se no Outro, ainda que este seja um

misto de processo natural e artificial, enquanto a cidade e os objetos, que se deterioram com extrema rapidez ou são destruídos para darem lugar a outros monumentos, são mera cultura de um novo que não cessa de se repetir.

A tempestade testemunhada pelo Anjo da história, na gravura de Klee, que, segundo Benjamin, volta-se de costas, terrificado, e é empurrado para frente, constitui-se, assim, de ruínas produzidas em escala planetária. No entanto, como também afirmara o filósofo no ensaio *EP*, sete anos antes, os pobres de experiência, eles mesmos, devoraram tudo, cultura, ser humano – e, agora, estão saciados e exaustos. “Ao cansaço, segue-se o sonho, e não é raro que o sonho compense a tristeza e o desânimo do dia” (Benjamin, 2014, p. 127). A humanidade faz seu voo invertido: tragada pela fumaça do turbilhão, deixa-se levar por um sonho que é falsa ilusão, das coisas imobilizadas e narrativas repetitivas. Está longe, apartada de si mesma, e também do sonho mítico capaz de liberar a imaginação presa aos grilhões do emblema. É como afirmava Guy Debord (1997), em paralelismo com o Benjamin em torno do Mickey e o rosto do ator em *AERT*: o homem não apenas passou a lidar com entes vazios de si no seu dia a dia, sem espírito e sem Aura, em uma relação de completo regozijo, como também, ele mesmo, vendeu a sua alma e tornou-se lacuna, para o preenchimento do signo capitalista. O indivíduo, igualmente ao do Século 20, satisfaz-se, hoje, com sua própria destruição, perpetuando o diagnóstico.

Por outro lado, na mesa face dialética, a destruição pode ter um sentido de aeração da cidade e de resistência. Em *Ruinologias – ensaios sobre destroços do presente*, Ana Luiza Andrade (2016), ao retomar o poeta cubano Antonio José Ponte e seu testemunho sobre a desintegração de Havana, desvela uma linguagem mítica, a do caruncho, que abre fendas e desvios, segundo ela, de “contra-arquitetura”. Tal língua, mimetizada a partir de um inseto, foi denominada assim pelo escritor Bruno Zeni, acerca da revelação de um tempo escancarado, ou seja, aberto como um ato de escovar a contrapelo a história. Aqui, continua Andrade, surge um termo proposto por Ponte que epitomiza tal gesto: a tugurização (*tugurización*, no original). A Tuguria seria esse lugar da destruição no qual a degeneração e a deterioração imperam. No entanto, como toda imagem dialética, lhe é dada a resposta dos tugures, esse seres do baixíssimo, um tipo de nômade, que cavam e abrem buracos na estrutura basal das cidades.

Ora, aqui temos a comunhão, movida por uma simbiose estranha e, ao mesmo tempo, por camadas de tensão, entre os habitantes da Névoa citadina e a paisagem de

ruínas que os rodeia. Vê-se que, nos dias de hoje, há semelhanças com os seres do submundo urbano, que coabitam espaços lúgubres, nos vãos e desvãos das metrópoles. De modo ambivalente, reforçam o caráter destrutivo das novas formas de Capitalismo, ao passo que trabalham, ao sobreviverem como artífices fracos da força messiânica, pela dinamitação das forças gerativas dessa mesma cidade fantasmagórica. Constroem cidades paralelas, à semelhança de uma zootecnia do caruncho, um ser do ínfimo. “Por um lado, alegoricamente, a zootecnia é o que os faz criar a partir das ruínas, entre o sonho que os estimularam e a catástrofe que se seguiu a ele” (Andrade, 2016, p. 368).

Antelo (2016), ao citar Agamben, também vai no sentido de que a ruinologia é uma consciência empírica do negativo que se efetiva enquanto arqueologia. Assim, não se trata de pensar categorias estanques do belo, da verdade e determinação das formas no intento de extração de objetos de um lugar em ruínas. Antes, fulguram tais entes fronteiriços como um limiar a ser escavado e preservado. “Mais do que a origem, busco a obnubilada cena da procura de um absoluto contingente” (Antelo, 2016, p. 9). Nesse gesto, o ruinólogo deve estar atento não à origem como fato histórico; pelo contrário, buscar o fenômeno originário (*Ursprung*), na sua genealogia, com vistas às fontes e à tradição, continua ele. De outro modo, significa dizer que deve se proceder à escuta acurada, em meio ao falatório e à ruidosa tempestade destrutivo-produtiva. Em suma, acolher a linguagem da magia. “Lacan, ao reorientar sua clínica em direção ao sintoma, reivindicava o ruinólogo como um aturdido, alguém capaz de ouvir o que se diz e que permanece esquecido, atrás do que foi dito, naquilo que se ouve” (Lacan apud Antelo, 2016, p. 16).

Com Marcel Duchamp (*Élevage de poussière* ou *Dust Breeding*), a poeira entra na obra não mais como forma figurada, mas como matéria mesmo. Essa poeira mantém relações com o tempo e o espaço. Com este último, tem uma relação desviada, torta, porque ela não busca medi-lo, mas incomensurá-lo. A poeira é um dispositivo da quarta dimensão e, nesse sentido, o *Grande Vidro* é a inscrição, na superfície, de “imagens anamórficas”, projetadas desde uma dimensão, por qualquer outra via, inapreensível. Ela remete ao infraleve (*inframince*), que é uma dimensão de passagem, do possível, pressuposto pelo devir. E a passagem, o devir, nos conduz por sua vez ao tempo, ele também incongruente, pois não passa de um atraso, uma diferença ou diferimento: o já-acontecido e também o ainda-não-acontecido.

O tempo da poeira é, nesse sentido, o tempo da fotografia, que restitui a poeira através de uma imagem, que é sua impronta direta, porque o próprio da imagem é ser uma imagem “direta”, por contato, do referente, automática, mecânica, não apenas “icônica”, isto é, ligada, por analogia, àquilo que ela representa, mas “indicial”, baseada numa relação física, háptica, com seu referente. Por exemplo, a “Explosante-fixe”, com que Man Ray ilustra o artigo de Breton sobre a beleza convulsiva na revista *Minotaure*. Lembrar as consequências que, a partir dessa foto, extrai Didi-Huberman. Poeira e fotografia são ambas duas índices, traços, mas, no caso da fotografia, estamos, ainda, perante um índice de índices.

Giorgio Agamben também irá discorrer sobre essas formas negativas, ao estudar as vidas no contexto do campo de concentração. Além de Benjamin, ele resgata teorias jurídico-filosóficas de Carl Schmitt (1888-1985), passando por comentários a Jacques Derrida (1930-2004), para atacar o solo de ambiguidades que contamina o conceito “força-de-lei” na contemporaneidade. E aqui entra a ruína na relação com o Direito e as formas fantasmagóricas assumidas na Névoa.

A princípio, e este é o caráter singular do termo aqui evocado, a palavra “lei” aparece rasurada, sobre a qual se inscreve um “x”, marcação proposital apontada pelo filósofo italiano no intuito de chamar atenção para a natureza espectral da letra jurídica. Esvaziado em seu sentido mais próprio, ou seja, apartado de sua estrutura fundamental de códigos ou normas que lhe sustentem, o sintagma “força-de-lei” não remonta mais a um poder de aplicação ou de persuasão a partir de leis, decretos, medidas etc, mas que, na configuração atual do estado moderno de exceção a que Agamben se dirige, transmuta-se como uma permanente cláusula *ad hoc* no contexto das políticas públicas de promoção da vida (biopolítica) e da morte (tanatopolítica). Tais instâncias eletivas, a quem se destinam, grosso modo, a proteção ou o simples abandono por parte do Estado, são tratadas com maior profundidade em livro anterior, *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua* (2002). No entanto, aqui ele já dá indicações das contradições de um estado anômico de coisas que, ao se situar na essência de um poder naturalizante e ao mesmo tempo arbitrário, apela a si mesmo para reforçar sua ingerência sobre corpos e a sobrevivência de grupos e/ou indivíduos.

No seu escopo, o significado de força-de-lei durante o regime atual de estado de exceção que se tornou regra, diagnóstico presente no livro que alude às teses de Benjamin, tem a ver com indecidibilidade do campo jurídico, que advoga contra seu

próprio estatuto para instaurar um vácuo “sem lei” na sua própria tessitura, a ponto de torná-la fraca e indefinida, mas não menos com efeito real e incisivo. Nesse sentido, é como se houvesse uma inversão, pois a própria exceção adquire o status de lei (esta já esvaziada de si mesma, aparição meramente espectral), ainda que se lustre um manto de normalidade a pairar sobre vereditos, portarias e abordagens policiais. Assim Agamben (2004) contrapõe que o que “está em jogo é uma força-de-lei sem lei (...), em que potência e ato estão separados de modo radical (...) é certamente algo como um elemento místico, ou melhor, uma *fictio* por meio da qual o direito busca atribuir sua própria anomia (Agamben, 2004, p. 61).

O filósofo italiano parte das ideias schmittianas de ditadura (comissária e soberana) e decisionismo para expor a fratura criada modernamente pelo estado de exceção: a lacuna fictícia do direito. No caso da ditadura, seja ela comissária e delegada (imposta em função de autodeclarada situação emergencial com o objetivo de restabelecer a ordem) ou soberana (em que o controle democrático é retirado das mãos do povo para que o soberano, por motivo de força maior qualquer, institua ou refunda o Estado), a reapropriação do conceito indica que a simples suspensão do ordenamento jurídico serve, cada vez mais, para justificar uma maior concentração do poder por parte de quem governa um país ou nação. As possíveis razões que levam à predisposição de uma ruptura da normalidade jurídica podem variar, de catástrofes a crises financeiras até ameaças sem respaldo razoável, desde que o argumento em defesa da segurança nacional seja apelado em última instância. Quanto ao decisionismo jurídico, a expressão diz respeito a uma nova técnica de governo em que a norma é obscurecida pelo domínio da decisão, que se interpõe entre o fato e o direito, criando um espaço inédito e arbitrariamente devastador.

Assim, força-de-lei e estado de exceção se coadunam em uma frente única de indiscernibilidade da prescrição jurídica. Aparentemente, a letra da lei é esvaziada, porém não por um fenômeno interno, e sim por uma investidura de algo anômalo que se interpõe “entre”, um jogo irreconhecível e muitas vezes violento entre a lei e a soberania. “O estado de exceção, enquanto figura da necessidade, apresenta-se pois — ao lado da revolução e da instauração de fato de um ordenamento constitucional — como uma medida “ilegal”, mas perfeitamente “jurídica e constitucional”, que se concretiza na criação de novas normas” (Agamben, 2004, p. 44). Segue, então, que, a

partir de Schmitt, constata a dupla personalidade – uma legal ilegalidade – inscrita (com um “x”) no oxímoro “dentro-fora” do direito.

A consumação do paradoxo jurídico é apenas um desdobramento de um sintoma notado por Walter Benjamin, na formação dos conceitos de direito e justiça, no ensaio *PCV*, de 1921, no qual distingue a violência pura ou divina (que emancipa e liberta os oprimidos) em contraste com uma violência mítica, nascida do operação do Estado como mero meio para fins do direito. A indeterminação da ameaça jurídica não visa produzir liberdade ou proteção de forma justa ou igualitária por meio da infração, mas, sim, a de reforçar um novo direito e, em outro sentido, novas violências. Não é à toa a aproximação que Benjamin enxerga entre os termos “poder” e “violência” em torno da palavra *Gewalt*. “Toda violência como meio é ou instauradora ou mantenedora do direito” (Benjamin, 2013, p. 136) é a frase que condensa a origem de toda indecidibilidade jurídica atual. Ao analisar Benjamin, Pascal e Montaigne, Derrida (2010), ainda que não se detenha propriamente no conceito de força-de-lei, contribui com observações sobre o caráter místico que subjaz toda autoridade, o que, para ele, depõe contra qualquer tipo de violência, seja ela mítica ou divina.

Como um elemento fantasmagórico e cifrado, o “x” em questão que veda a lei no estado de exceção assume, assim, um caráter enigmático. Para Agamben (2004), é uma marca da dubiedade, um “dentro-fora” da lei. Assim como a força-de-lei no estado de exceção marcada por um “x” anômico, o *iustitium* não é uma exacerbação da fisionomia do direito, mas sobretudo o seu contrário, pois compreende um artifício anômalo que suspende e interrompe todo o funcionamento do direito. Todavia, diferentemente da força-de-lei proveniente de decretos, portarias e atos administrativos, dos quais se valem, em muitos casos, os regimes ditatoriais, assegurando um posto de supremacia sobre as leis vigentes, o fenômeno do *solstitium* jurídico (ou *iustitium*, metáfora que remete à cessação do movimento aparente do sol) é mais radical no sentido de tornar qualquer imperativo ou decisão arbitrária uma aberração de padrões indefinidos.

Novamente, o efeito é similar à linha dura: produção de um terror jurídico, ou de uma violência sem fim, conforme se pode apreender a partir desse tipo de situação. Por outro lado, amparado por um discurso basilar totalmente distinto, o *iustitium* avança sobre a ditadura, vai além dela, de um certo modo ultrapassando-a, impondo, no grau de muito maior complexidade, um efeito de imprevisibilidade e indecidibilidade. Ou seja,

enquanto a ditadura nos moldes clássicos se cerca de elementos novos de coercitividade (persuasão e poder) elevados à carga máxima de autoritarismo e repressão, tal ferramenta que cinde o direito, promovendo uma cesura pela via da excepcionalidade, produz outro jogo, mais sutil, em que o ordenamento paradoxalmente se retira de cena para supostamente retornar algum dia.

Assim, afirma o pensador italiano, “é o sentido desse paradoxal instituto jurídico, que consiste unicamente na produção de um vazio jurídico, que se deve examinar aqui, tanto do ponto de vista da sistemática do direito público quanto do ponto de vista filosófico-político” (Agamben, 2004, p. 68). Em seguida, contesta a aproximação que a maioria dos romanistas julgou haver entre a instituição do *iustitium*, peça comum na época da prática jurídica do Império Romano, e a ideia de uma “quase ditadura”, em função do seu caráter de ruptura ritualística processual. Conclui, então, ser essa percepção é falsa, na medida em que, cito ele, “não só não se tem aqui nenhuma criação de uma nova magistratura, mas, ao contrário, todo cidadão parece investido de um *imperium* flutuante e anômalo que não se deixa definir nos termos do ordenamento normal” (Agamben, 2004, p. 70).

A previsão do *tumultus*, enquanto uma possibilidade de agitação ou desordem na sociedade romana antiga e uma condição para a justificativa de medidas de exceção, é identificada também por Agamben no bojo conceitual do *iustitium*. É como se, neste, digamos, dispositivo técnico arquetípico do estado moderno atual, fossem enquadrados todos os riscos de sublevações e insurreições que deveriam, imediatamente, ser aplacados por uma espécie de “tribunal” de exceção. A simples convocação interpelativa do Senado, prevista em lei como um *senatus consultum ultimum*, perante qualquer perigo que ameaçasse a República, não apenas autorizava cônsules e seus substitutos oficiais, em outros casos ainda pretores e tribunos da plebe, mas até cidadãos de Roma a tomar atitudes e medidas que achassem necessárias para a devida restauração do Estado. Em suma, sob alegação qualquer de risco, outro qualquer ente social podia agir ao bel-prazer e à revelia, inclusive, dos preceitos jurídicos que vigorassem até ali.

Do mesmo modo, o *iustitium*, instituição à parte que anteciparia, segundo Agamben, o estado de exceção na sua constituição remota e preliminar, não se confunde com os pressupostos schmittianos de ditaduras comissária e soberana. Isso porque seria necessária não apenas a investidura de poder concentrada em um único ente ou pessoa jurídica (ou seja, a figura do soberano, que pode se transmutar em um líder, um grupo

ou uma instituição, desde que retenha estritamente o monopólio sobre a decisão política), como ainda que houvesse a própria ideia de uma tessitura jurídica capaz de fazer frente aos ataques em caráter emergencial contra a República, o que definitivamente não é o caso.

No entanto, tanto Carl Schmitt quanto outros teóricos, tais como Plaumann e Mommsen, procedem uma leitura empobrecida e errônea sobre a dinâmica dos regimes totalitários modernos. Ao dirigir o foco aos excessos e desmandos de ditadores nos meios democráticos, dão de ombros à exceção que se tornou regra no seio do esvaziamento jurídico. É por isso que Agamben (2004) estabelece uma distinção entre o estado *pleromático* do direito, imbuído e inchado de poderes, e a sua versão antípoda, o estado *kenomático* (espaço vazio), que interrompe e suspende o direito. Para ele, é crucial perceber tal diferença de sutileza política. Afinal, não se trata de uma quebra antidemocrática frente a uma ordem razoavelmente organizada, mas, sim, de um estado não legalizado formalmente que concorre, em paralelo, a um regime de administração do direito e de ordem jurídica aparentemente saudáveis e quase intactos.

Macedo Junior (1997) também revisa as teorias de Schmitt. De acordo com o pesquisador e jurista brasileiro, embora sejam originais para sua época, as teses do pensador alemão carecem de uma profundidade maior, estando atreladas a “propósitos políticos e jurídicos mais práticos e diretos, ligados à interpretação constitucional” (Macedo Jr, 1997, p. 132). Sob o intuito de salvar a constituição da República de Weimar e o nacional-socialismo, Schmitt recorre a eventos históricos para fundamentar sua defesa. Sua análise, ao privilegiar as figuras do ditador soberano (governante que recebe um encargo ordinário limitado por lei e concedido pelo povo) e comissário (ente público incumbido pelo soberano para atender uma demanda extraordinária e emergencial), tende a justificar fraturas antidemocráticas em medidas *ad hoc*, mantendo o respaldo da lei convencional.

Pela reconstituição histórica schmittiana, a ditadura para os antigos povos romanos estaria investida somente no comissário, ainda que esta seja delegada; *a priori*, o soberano estaria livre dessa acusação neste momento, já que foi o próprio povo que o conduziu a tal postura, dando-lhe o justo e inevitável aval. Somente a partir da Revolução Francesa e ainda na Revolução Russa, é que surgiria a materialização da ditadura soberana, que, de modo oposto à comissária, é prevista para ser duradoura.

Retomando Agamben (2004), a insistência em aproximar o *iustitium*, ainda que sob o eufemismo de um “quase”, da ditadura torna o debate desorientador. De uma forma geral, a aporia permanece, uma vez que, na prática, tanto atos jurídicos quanto não-jurídicos se imiscuem durante o tempo do *iustitium*. No entanto, o que o filósofo italiano quer atinar não são as intenções ou a natureza político-moral que revestem as decisões nas situações de risco a *res publica*. Importa menos o conteúdo da letra, e sim sua forma, o contexto esvaziado em que a constituição (o contrato social, o Estado etc) como um todo se mostra aos seus pares: “Do ponto de vista do direito, é possível classificar as ações humanas em atos legislativos, executivos e transgressivos. Mas, evidentemente, o magistrado ou o simples particular que agem durante o *iustitium* não executam nem transgridem nenhuma lei e, sobretudo, também não criam direitos” (Agamben, 2004, p. 78).

Desse modo, o autor da obra *Estado de exceção* aproxima o *iustitium* da exceção, e não da ditadura. E justifica sua posição a partir de quatro teses. Eis elas: 1) o estado de exceção não é uma ditadura, seja ela comissária ou soberana, constitucional ou inconstitucional, sendo, isto sim, um espaço anômico do direito em que as fronteiras entre público e privado, lei e decreto, norma e exceção, ordem e anomalia, são inteiramente borradas; 2) o espaço vazio do direito assume formas imprevisíveis na estrutura paralela ao próprio direito, podendo ser, para a normalidade jurídica, um apêndice essencial, ameaçador ou simplesmente um *construto* com uma vida própria fora de controle; 3) no *iustitium*, a natureza esvaziada dos atos jurídicos, mais do que a importância das ações do soberano frente à constituição, é que levam às aporias do estado de exceção, na medida em que abrem a possibilidade para um “não-lugar absoluto” do direito; 4) e, por fim, o *iustitium* se atrela ao estado de exceção como um modelo paradigmático seminal, em virtude da indefinibilidade da força-de-lei entrecortada por um “x” anômico, fazendo emanar um sopro místico que se coaduna à própria ideia do esvaziamento da lei.

Um exemplo de oprimido que foi capturado pela anomia e pelo decisionismo político é a figura de Majub, um homem negro que, na sua vida fantasmagórica, foi traído e morto pelo regime nazista. Antes, cito Agamben: “(...) Flutua, sem encontrar uma colocação definida, a verdadeira cifra de Auschwitz – o muçulmano, o ‘nervo do campo’, aquele que ‘ninguém quer ver’ e que inscreve em todo testemunho uma lacuna” (Agamben, 2008, p. 87). Tal fala de Giorgio Agamben parece emblemática quando

tentamos nos lembrar de certos testemunhos, narrativas e aparições soterrados pelo tempo. Lembranças que reaparecem, no entanto, à nossa revelia. Fantasmagorias violentas de outrora corpos ínfimos, produzidos e descartados com a mesma velocidade com que se mantinham/eram mantidos num estado incessante de fulguração vazia. E assim segue o autor: “Ele é realmente a larva que a nossa memória não consegue sepultar, de quem não podemos nos despedir e diante do qual somos obrigados a prestar contas” (Idem).

É aterradora, mas não surpreendente, a forma como a fala do filósofo italiano “reaparece” na descrição que a diretora alemã Eva Knopf faz, também como narradora, nos primeiros minutos do seu documentário *A viagem de Majub (Majubs Reise)*, lançado em 2013. Ao apresentar o caso de Mohamed Husen, ator negro que atuava como figurante em filmes do cinema alemão entre os anos 1930 e 1940, decifra o paradoxo que subjaz o ofício de um figurante, espécie de preenchimento indefinido que ocupa o ecrã na nova lógica do encadeamento dentro das possibilidades em que o cinema foi posto. “Parte humano, parte cenário, eles sequer podem desejar ser vistos. Para que sejam vistos, (o movimento/sequência de) câmera precisa ser alterada (revista), e as cenas, compiladas de um modo diferente”, explica Knopf sobre o procedimento técnico-histórico do seu método na tentativa de escavar a história deliberadamente obliterada de Majub.

O corte que Knopf faz no dispositivo técnico, como uma violência pura de Benjamin, conceito também citado por Agamben no livro *Estado de exceção*, retrocedendo a sequência da cena, operando um *zoom in* e congelando o semblante espectral e fugidio de Majub num *frame* único, deixa irromper a natureza condicionada de um corpo limiar produzido. Trata-se de um detalhe, segundos de aparição, mas que oferecem sentido ao fenômeno no todo de um ator cuja constituição física e simbólica se tornou mera lacuna. Sabe-se muito pouco sobre a trajetória de Majub bin Adam Mohamed Hussein, refugiado africano nascido em Dar es Salaam (hoje Tanzânia) que não deixou filhos vivos (teve dois, que morreram antes dos cinco anos de idade), testemunhas nem diários. Entre os poucos testemunhos que restaram, estão os seus breves diálogos em papéis pequenos, rápidas passagens em segundo plano como figurante (soldado, ajudante de servente, carregador de malas de hotel, garçom etc) e raríssimas fotografias. Porém, entre os momentos em que ele se via como fulguração - rosto repetido em 11 filmes, entre 1934 e 1941, dividindo cena com atores então

reconhecidos, a saber Zarah Leander, Hans Albers, Heinz Rühmann – e figurante no registro formal, Majub, em última instância, finca o limiar de sua própria figuração (aqui entendida como uma figura produzida, com brilho esvaziado, casca frágil de um corpo progressivamente tornado muçulmano) pelo seu nome fictício, Mohamed Husen, dado pela indústria do cinema nazista.

Nem humano tampouco inumano, a vida-limiar de Majub pode ser apreendida, pela narração de Eva Knopf, sob duas contradições: 1) a primeira, mais vívida, no plano estético, a de uma figuração em devir-muçulmano: no documentário, o ator Mohamed, mostrado como um fantasma que percorre cenários de maneira acelerada ou superficial (compósito duplo de tempo, coalescência do político com o técnico), em papéis quase ou totalmente irrisórios, antecipa, em grande parte, sua condição que viria logo em seguida; enquanto figurante, absorto na ilusão de uma sobrevida pacata em um estúdio cinematográfico, longe da guerra, rodeado de amigos e promessas de dinheiro, Majub não pressentiu seu futuro trágico: em 1941, escalado para trabalhar em um filme sobre o colonizador alemão Carl Peters, é preso pela Gestapo sob a alegação de que havia se relacionado com uma atriz branca do elenco, sendo levado ao campo de concentração onde morreria três anos depois; 2) o outro paradoxo, mais sutil, é a de sua postura política ambígua, uma vez que, na condição de refugiado, situava-se sempre no limiar de êxtase-pertencimento: migrara após atuar como soldado askari ainda criança, aos 9 anos de idade, para as tropas alemães na África, mas, ferido e com a perda do pai para a 1ª Guerra Mundial, tentara fugir em um navio, trabalhando como civil; em outro momento, já na Alemanha, entra com recurso na justiça por salários atrasados na função de comissário de bordo, ação pela qual é deportado oficialmente pelo governo central; na condição de imigrante ilegal, chega a dar aulas de suaíli a funcionários do governo que eram enviados às colônias alemães; outra situação marcante, mostrada visualmente no documentário de Eva Knopf, é uma cena em que Majub, vestido de uniforme militar, serve apenas de pano de fundo para faixas que, entre outras mensagens, trazem um *slogan* da época: “A Alemanha precisa de mais colônias”.

Neste segundo ponto, o do paradoxo político, é impossível não relacionar essas observações às teses de Arendt sobre o nascimento do totalitarismo. O ator Mohamed se insere, como uma figuração inquietadora, no estágio fulcral do declínio dos estados-nação e da ascensão de regimes autoritários que se voltam contra os chamados grupos

de minorias ou apátridas. Enquadrado primeiro como um soldado askari, depois como um refugiado, em seguida deportado, imigrante ilegal, lecionador servil ao regime imperialista, figurante, preso no campo de concentração e por último um muçulmano, Majub passa por várias gradações de integridade até se tornar Mohamed sequestrado e sem paradeiro. Fora da proteção formal e normativa, sucumbe aos poucos às leis de exceção como uma escória da nação alemã. Seu destino é a negação lenta de si mesmo. Segundo Arendt, a queda dos estados-nação faz surgir a figura do apátrida em função de um colapso dos direitos humanos, que veda ao instrumento da lei o foco em um direito igualitário para todos e passa a restringi-lo como um instrumento da nação. Com isso, alguns corpos são desejáveis, e muitos outros não. Majub é um figurante que oscila entre esses dois mundos, ora é um capataz pró-regime que atua no imaginário de imigrantes na Alemanha, na defesa da expansão colonial, ora se comporta como um cidadão neutro, que presume um estado normal de coisas em que os direitos civis/humanos estariam assegurados. Pura contradição, o ator figurante vira a fulguração de si mesmo, brilho que ofusca sua própria visão.

A figuração de Majub atinge seu ponto máximo na sua tragicidade no cinema. Ali vemos um corpo em vias da morte, quase apagado. Porém, ainda inteiro e emoldurado pelos limites do plano, torna-se um figurante dentre semideuses e portavozes do regime nazista. Agamben (2002), ao conceituar a figura do *homo sacer*, distingue aquele que é um ser entre o *ius divinum* e o *ius humanum*, sagrado mas matável. Nessa condição, Majub é o Mohamed, engrenagem útil para o sistema de comunicação proposto por Goebbels de dominação das massas. Uma ínfima peça, quase imperceptível, porém forte e muito simbólica para o discurso de uma aparente normalidade do regime nazista. É possível fazer um paralelo, no contexto atual brasileiro, entre Majub e Hélio Negão, deputado federal pelo Rio de Janeiro, que sempre aparece nos vídeos ou a tiracolo nos eventos do presidente alegadamente racista Jair Bolsonaro: ambos são pura fantasmagoria, sem história, imagens-fetichismo a bel-prazer de discursos totalitários que pregam a morte de minorias mas, como matáveis sagrados, também as empregam em campanhas publicitárias e propagandas políticas.

Majub, na descrição feita por Agamben (2008) sobre o muçulmano no campo, é também, nos filmes mostrados no documentário, um equivalente aos cadáveres ambulantes, “homens-múmia”, ou “mortos-vivos” pelo seu grau de abjeção pré-morte.

Anos antes de ser levado ao campo concreto, Mohamed habitava outro mais violento, em que era ao mesmo tempo vítima e algoz. Uma figuração dúbia, porém parca.

5.3 A COLEÇÃO DO ÍNFIMO – REVOLUÇÃO E REDENÇÃO

*Afinal, de acordo com uma lenda talmúdica, os anjos
– novos a cada instante em miríade de legiões – são
criados para perecerem e desaparecerem no nada,
depois de entoarem seu hino perante Deus*

Walter Benjamin¹¹⁸

*È un' aquila nel cielo e va
Che vola sul presente e va
E scioglie tutto il gelo e va
Sognando immensamente
L'anima che balla libera il pensiero
Seguirà una stella che dai buio nascerà
E sarà una danza magica davvero
Mi darà speranza mentre avanza
Questa notte va*

Rapetti Mogol et al¹¹⁹

*Leg das Buch nicht nieder, der du das liesest, Mensch.
Einige Menschen haben ein Nachtlager
Der Wind wird von ihnen eine Nacht lang abgehalten
Der ihnen zgedachte Schnee fällt auf die Straße.
Aber die Welt wird dadurch nicht anders
Die Beziehungen zwischen den Menschen bessern sich
dadurch nicht
Das Zeitalter der Ausbeutung wird dadurch nicht
verkürzt*

Bertolt Brecht¹²⁰

¹¹⁸ BENJAMIN, Walter. *Agesilaus Santander*. Tradução Helano Ribeiro. 1ª ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2021, p. 43.

¹¹⁹ “É uma águia no céu e vai-se embora / que voa sobre o presente e vai-se embora/ e derrete todo gelo e vai-se embora / Sonhando imensamente / a alma que dança libera o pensamento / seguirá uma estrela que da escuridão nascerá / e será uma verdadeira dança mágica / Me dará esperança enquanto avança /Esta noite (que se es)vai”. RAPETTI MOGOL, Alfredo; LAVEZZI, Mario; DATI, Beppe *et al. Mentre la notte va*. Disponível em: <https://testi-canzone.com>. Acesso: 20 jul 2023 (trad. nossa).

¹²⁰ “Não largues o teu livro, tu que lês, homem/ A alguém não falta uma cama para passar a noite, /o vento afasta-se deles durante uma noite, / a neve destinada a eles cai sobre a estrada/ Mas o mundo não muda

Dita de vários modos até aqui, em uma ligação, à primeira monta, aristotélica¹²¹, todavia sem a substância (*ousia*), ao contrário, um prisma de semelhanças às voltas na imanência do transitório, a Névoa assume várias facetas no mundo fenomênico: sopro, nevoeiro, combustão do véu, brisa, nublamento, enevoamento, nebulosa, poeira, nuvens, Aura. Marcada por uma multiplicidade difusa, e talvez seja esse o seu aspecto de difícil determinação em função do seu retraimento ao pensamento puramente racional, essa unidade conceitual, em um primeiro momento cercada de elementos figurativos e alegóricos, depois dotada de um caráter eminentemente real, oscila entre o real e o onírico. Pelo olhar lacaniano, a Névoa é o imaginário sobrevivente e altercador, meio à opressão do *lógos* simbólico. Ela é o próprio Real também, na sua versão cidadina, mediante a imagem dialética de uma suavidade bruta que vem.

Nas observações dialéticas sobre imagens recorrentes do *blur* da modernidade em suas várias manifestações, Susan Sontag (2003) já alertava quanto à necessidade de deixar vir, imagem que vem e não cessa de vir, a iconografia de uma tempestade de pó abjeta: os atentados terroristas do 11 de setembro de 2001 nos Estados Unidos, cujos escombros levantaram uma densa camada de fuligem que fantasmagorizou os transeuntes em Nova York e lhes infestaram os pulmões e os olhos; as fumaças de erupções vulcânicas, ondas marítimas gigantes, *smogs* (cerração atmosférica causada pela poluição industrial do ar) em cidades como Nova Délhi e Xangai, os turbilhões de areia (Névoa seca), e outros tantos desastres naturais que recrudescem à medida que o consumo desenfreado eleva o aquecimento global. Löwy (2019) corrobora tal sentido, a partir da frase antiprogredista de Benjamin, na Tese XV no ensaio *SCH*, de que a verdadeira revolução, aquela que, de fato, libertará os entes, os oprimidos e a mera vida não será por intermédio do agir heroico, de tomadas da Bastilha, de batalhas por produtividade e vitórias de raças, mas, de modo antípoda, a inação, pela imagem alegórica do freio de emergência que interrompe a locomotiva no seu curso catastrófico. “A consciência de fazer explodir o *continuum* da história é própria às classes

com isso, / as relações entre os homens não melhoram com isso, /a era da exploração não está mais perto do fim”. BRECHT, Bertolt. “*Die Nachtlager*” (“*Os campos noturnos*”). In: *Poesie politiche*. Introduzione di Alberto Asor Rosa. A cura di Enrico Ganni. Traduzione di Paola Barbon et al. Torino: Einaudi, 2014, p. 215 (trad. nossa).

¹²¹ Cf. ARISTÓTELES. *Metafísica*. In: REALE, Giovanni. *Metafísica II: Texto grego com tradução ao lado*. Trad. Marcelo Perine. Rev. Marcelo Perine. São Paulo: Edições Loyola, 2001, 2018a.

revolucionárias no momento da ação” (Benjamin, 2014, p. 250), afirma o pensador judeu, no seu último libelo incendiário em vida, sobre a dialética de uma ação de paragem, na qual o tempo cronológico suspenso, mais que o simples gesto da prostração, acionará a força do instante e o real despertar para o sonho, ensejando, em messianismo fraco, a esperança utópica do mundo por vir. .

Tal ideia de luminosidade da Névoa, e seu oposto como blecaute ou penumbra, remonta a passagens mais antigas, mais precisamente às origens da modernidade no Século XIX, incluindo o comentário de Dostoiévski sobre o Palácio de Cristal de Londres, em 1864, contra as “ilusões douradas” do otimismo e da razão, e ainda as críticas à pobreza estética do vidro, de Benjamin em “Experiência e pobreza”, e a relação com os vitrais coloridos.

Há, ainda, vários estudos que abordam o imaginário das nuvens: é o caso de um clássico de Hubert Damisch, *Théorie du nuage - pour une histoire de la peinture* (Seuil, 1972); Richard Hamblyn é autor de *Clouds. Nature and Culture*, 2001; Rainer Guldin, além de um ensaio sobre as nuvens no pensamento de Vilem Flusser, escreveu *A linguagem do céu. Uma história de nuvens (Die Sprache des Himmels. Eine Geschichte der Wolken*, 2006) e temos, ainda, o livro de Gavin Pretor-Pinney, *The Cloudspotter's Guide. The Science, History, and Culture of Clouds* (2006). Porém iremos nos deter, aqui, em Werner Hamacher, quem analisando o ensaio de Benjamin sobre Kafka, aos dez anos após a sua morte, em “Franz Kafka – a propósito do décimo aniversário de sua morte”¹²². A interpretação filológica de Hamacher é de um primor, na medida em que capta a essência de um “lugar nuboso” (“lugar nublado”), na sua disrupção da linguagem e da vida em si. Segundo o crítico literário, filósofo e tradutor alemão, tal nublamento não se inscreve no registro de um sinal de representação, tampouco tem, ele mesmo, uma função moral ou pedagógica. Trata-se, antes de tudo, de pensar o desamparo de uma significação positiva. Demarca, na sua presença-ausência, um rompimento com as categorias clássicas de *chiaroscuro*, tonalidade, textura, simetria, equilíbrio. Negativa e barroca, a nuvem benjaminiana escapa do conceito de grandeza serena e nobre simplicidade de Winckelmann: ela transborda as margens, desorienta os sentidos. Assim ele descreve:

¹²² Cf. BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, p 147.

En tres de las cuatro partes del ensayo de Benjamin se habla en cada una de un lugar nuboso. A continuación de la anécdota de Potemkin que da comienzo al ensayo dice: “La cuestión incógnita que en ella actúa como nube es la de Kafka”. De la parábola *Ante la ley* se dice más adelante: “El lector que la encontró en *Un médico rural* quizás se topó con el lugar nuboso en su interior”. En la tercera parte Benjamin recurre una vez más a la extraña metáfora: “Para Kafka algo era sólo comprensible en el gesto. Y este gesto, que yo no entendía, constituye el pasaje nuboso de las parábolas. Del gesto se desprende la poesía de Kafka”. El lugar nuboso del que aquí habla Benjamin es en el texto de la parábola la turbiedad que no es transparente sobre la enseñanza. La nube no representa, sino que cubre, en el mejor de los casos tergiversa y en cada caso desaprueba la tarea del relato ejemplar, aleccionador, la moral, a la que sirve trayendo al conocimiento sin demora, ni empaño. La nube es aquello que en vez de intermediar entre la figura específica y el significado general, llama la atención parásitamente hacia sí misma, demora la llegada de la enseñanza en la representación o frustra y hace que en su ámbito intermedio no claro y algo lechoso incluso se desdibuje la línea de demarcación entre literatura y vida. Este lugar nuboso no tiene una función pedagógica ni moral, tampoco tiene una función semántica positiva en la economía del texto. Este lugar nuboso que ya no representa, ni intermedia, ni alecciona, produce, según la consideración de Benjamin, la transformación de la representación literaria en la vida literal y habitable sólo místicamente. (Hamacher, 2012, p. 22)

Uma contribuição decisiva para a questão da nuvem foi feita pelo crítico de arte italiano Elio Grazioli (2004). Ele parte da ideia de que a poeira é o menor elemento de matéria observável, a parte essencial dessa matéria, a sua transfiguração. Compreende-a como uma membrana sutil, que difunde a luz, dotada de dupla natureza. Uma delas é mortífera, quando se deposita sobre um objeto, ao passo que a outra é vital, quando em suspensão, quase um novo vivente. Em latim, *pulvis* (poeira do campo de batalha, daí virar sinônimo de espaço de confronto, luta, esforço. Sempre remete a algo moído muito fino: pólen, polenta) e *pellein*, (em grego, agitar), exigem a síntese de contrários: algo impalpável, embora visível; algo invisível, que se torna visível. Sugere a existência de algo além dos sentidos: os átomos de cores, sons, luzes, que perdem a individualidade do corpo que os produz, ainda que lhes mantenha o espírito. É um dispositivo de concessão de sacralidade ao terreno, porque conecta o mais alto e etéreo com o mais baixo e profano. Elimina a fratura matéria / ideia e mostra não só que tudo que é material desmancha no ar, senão, e fundamentalmente também, que tudo quanto é matéria pode ser espiritual.

Outro conjunto de artistas e poetas, em suas fainas tipicamente visionárias, igualmente já vislumbrava as formas-nuvens Além do artista dinamarco-islandês Olafur Eliasson, que faz alusão com ambientes espelhados e nebulosos, brincando com cores e luzes, há o fotógrafo alemão Michael Wesely, e suas imagens de ultra-longa exposição

de prédios e cidades; o pintor alemão Gerhard Richter, que elabora pinturas sobre objetos de vidro e espelhos; e, num lapso temporal maior, temos o impressionista Claude Monet, e suas superfícies vaporosas nos quadros *Pont de L'Europe* e *Gare Saint-Lazare* (1877); a dilatação do tempo nas imagens oníricas do cineasta russo Andrei Tarkovsky; a paisagem densa de Alain Resnais em “Noite e nevoeiro” (1956), já citada; o anjo decaído e a melancolia em *Asas do desejo* (1987) de Wim Wenders, meio a uma cidade decrépita e cinzenta; a natureza esmaecida da Grécia e o desespero da infância (o *in-fans*, o ser sem fala) em *Paisagem na neblina* (1988), de Theo Angelopoulos, entre tantos outros que atravessam a película enevoadada nos tempos modernos. A arte, seja ela clássica ou inserida no ambiente da cultura de massas, faz-se Névoa profunda pela rarefação da agilidade e pelo ritmo de contrafluxo contra o *continuum* espaço-temporal da modernidade.

Tais trabalhos, pelo signo da inconformidade à hipervisibilidade, assumem o papel de fissuras dentro da bruma. Um dos símbolos na arte moderna, a obra *O grande vidro, ou A noiva despida por seus celibatários, mesmo* (1915-1923), do francês Marcel Duchamp, pintura sobre uma enorme placa de vidro, é uma peça-instalação, dividida em duas seções e feita de óleo e chumbo, que fomenta discussões e interpretações na seara crítica pelo seu significado oculto e pela ascese poética. Já na virada para o Século 20, a assepsia dos edifícios de vidro coincide com a invenção, na ciência, em 1895, da máquina de raio-X, permitindo a visualização do interior de corpos e objetos sem a necessidade de abri-los. Assim como em boa parte dos hospitais, em que prevalecem a cor branca, a incidência da luz e as normas de segurança de temperatura amena para a preservação da saúde, a modernidade adota um procedimento quase equivalente com o vidro na arquitetura moderna, eliminando certos elementos para dar lugar à primazia da transparência.

No entanto, é possível apontar outros gestos inaugurais disruptivos em torno de uma “presença” do nublamento, vide as paisagens de fluxo puro criadas pelo pintor inglês William Turner, que, ao capturar o tempo e o movimento de ondas, da espuma e da neblina, compõe limiares poéticos de paisagens marítimas. Ou mesmo na série *Equivalências (Equivalents)*, 1923, primeira obra fotográfica a ser exposta em um museu, do fotógrafo alemão naturalizado norte-americano Alfred Stieglitz, precursor do movimento pictorialista. Formada por recortes de céus de nuvens em diversos formatos, sem horizonte e segregadas do seu significante, a sequência de imagens é composta por

uma visualidade fortemente abstrata, despida de referentes causais ou mesmo indiciais, entregue somente à imanência da luz e do tempo.

Se a modernidade antevista pelo filósofo alemão Walter Benjamin - com o projeto inacabado do *LPP*, livro publicado postumamente como um compêndio de aforismos e citações recolhidos pelo próprio autor ao longo de 13 anos (de 1927 até sua morte em 1940) pelas visitas à Biblioteca de Paris -, nas estruturas seminais de ferro e vidro das arcadas parisienses do Século XIX fulgura como um campo ambíguo de visualidades e existências fantasmagóricas, no horizonte estético-político os reflexos se espriam com singular voracidade quase dois séculos depois. A sutil camada de luz/pó sensível, ao pairar sobre o cenário excessivamente combalido pelo caráter destrutivo que avança sob a ordem do esvaziamento e da ruína, mantém nos dias atuais sua dupla função: garantir a reverberação infinita do *Schein* (em alemão, brilho ou aparência) das mercadorias; e modular, sem possibilidade fácil de fuga, os afetos e os desejos nos espaços administrados, compartilhados ou sociais (os letreiros que metamorfosearam as casas particulares em vias e passeios públicos) de quem neles entram, na maior parte das vezes, fortuitamente.

Benjamin, no seu apreço pela ideia da Névoa, a cita no ensaio *PHF*, em um uso mais metafórico. A palavra aparece ainda, na obra benjaminiana, de forma mais relevante, no livro *IP*, com tradução do professor português de literatura alemã João Barrento: além do texto "Dois sonhos", como dissemos, está nas anotações feita por Benjamin sob efeito de mescalina ou excertos avulsos: "mundo de névoa dos afetos (os afetos começam por não estar divididos)" e "na névoa de Berlim...", já citados.

Em outro sentido, Didi-Huberman (2018) parece indicar uma aproximação ao espírito da Névoa a partir da expressão "a combustão do véu" dos fragmentos invisíveis, num sentido mais análogo a incêndio do que a demolição. Com referências a Benjamin e Aby Warburg, a obra explora o sentido dialético das imagens hoje em dia: evoca a necessidade de uma arqueologia da cultura, por meio do gesto de se escovar a história a contrapelo a fim de se resgatar o passado dos vencidos, ao mesmo tempo em que chama atenção para o caráter inflamável dos registros imagéticos e suas cinzas. No liame entre a destruição pelo fogo e a multiplicação, entre o nada e o excesso, a tarefa do historiador da arte e do crítico é perscrutar o que há de mais recôndito e sujo nos escombros, no pó

e na ruína. É um chamado urgente: deixar-se queimar pelas imagens, pelos “véu-lados”, jogo mágico entre velados e véu.

Citando Walter Benjamin na epígrafe, o exegeta francês, ao se referir à “combustão do véu”, a define, verbalmente, como um incêndio da obra, no qual sua forma alcança o mais alto nível de luminosidade. Ou seja, o embaçamento a partir da perspectiva da atividade ígnea, que “inflama” e ao mesmo tempo “nos consome”. Dentre tantos despertares em seu materialismo-messianismo, incluindo a sua leitura singular do *Angelus Novus* de Paul Klee em meio à tempestade de pólvora, demolição e cinzas, além das análises à poesia de Charles Baudelaire, Benjamin, de certo modo, também antecipava a ideia de um nublamento da cultura na modernidade.

* * *

Demolição, combustão, tempestade, arqueologia da poeira. A Névoa ganha novos contornos à medida que sua natureza é desvelada no seu próprio ato de encobrimento (opacidade dos fragmentos velados) e fulguração da destruição (implosão, fogo e ruínas). Várias etapas do pó da modernidade, “cujas camadas não estão empilhadas em ordem”, adverte Susan Buck-Morss (2018), filósofa norte-americana e professora da CUNY Graduate Center, de Nova York. A questão é que o presente, com toda sua carga disruptiva, pressiona o passado a vir à tona, para nós a fazer-se lembrar. No entanto, nos dias atuais, os testemunhos, as imagens e os textos carregam uma potência incendiária, e por isso são passíveis de serem inflamados, e de serem igualmente inflamáveis. Não à toa, adverte: “O que sobrevive nos arquivos faz isso por acaso. O desaparecimento é a regra” (Buck-Morss, 2018, p. 13), fazendo uma alusão direta, em seu texto, ao recente incêndio do Museu Nacional, no Rio, ocorrido em 2 de setembro de 2018, extinguindo, em poucas horas de fogo, um inestimável acervo artístico, histórico e científico construído ao longo de dois séculos.

Frente a esse desafio duplo, de resistir à barbárie e à violência do apagamento do passado, mas, ao mesmo tempo, permitir que esse mesmo fragmento se apresente em sua conformidade, deixando-se mostrar na sua totalidade, Martin Heidegger, no texto “A origem da obra de arte” (1935), atribui às figuras do filósofo, que investiga as

operações da linguagem em torno do esquecimento histórico do ser, e a do poeta, que traduz o mundo pela escrita, o papel de guardiões da época atual da técnica.

Ao considerar uma das questões de cerne da modernidade, pensada analogamente por Walter Benjamin, Hannah Arendt e outros filósofos, cuja hegemonia da técnica reconfigura os alicerces das relações éticas, estéticas e políticas, o autor de *Ser e tempo* defende esse papel de abertura destinado especialmente ao filósofo e ao poeta. No caso da poesia, não apenas ela é tomada em seu sentido estrito (o verso, a narração, a cadência, a sonoridade e outros elementos que subjazem uma escrita), mas também no sentido amplo do “poetar”, que concerne toda manifestação artística (pintura, escultura, arquitetura, entre outras).

“Assim como vejo minha alma refletida/ na natureza... / Como se através de uma névoa/ com indizível plenitude e beleza e saúde/ vejo...”, diz certo trecho de *Flores de relva* (1855), do poeta, ensaísta e jornalista norte-americano Walt Whitman. Um dos sentimentos transmitidos pela Névoa, o da liberdade, não é obviamente novo na literatura. Grandes autores como Cervantes, Kafka, Borges, Joyce, Unamuno, e o seu livro *Névoa*, do gênero “nivola”, combinação feita pelo próprio autor para uma novela imiscuída ao caráter nublado da ficção, já borravam as fronteiras da criação, estabelecendo novas formas de apreensão e sensibilidade mediante a adoção de gestos metalinguísticos.

Tanto Benjamin quanto Unamuno compartilham um mesmo movimento de recapitulação ou de “anacefalose”, aspecto da “apocatástase”, que em Benjamin é estritamente histórica ou política, ao passo que a de Unamuno é antropológica. Uma das manifestações mais claras dessa recapitulação do romance ocidental, em Unamuno, é *Niebla (nivola)* de 1914. Não há dúvida, para Unamuno, de que se trata de um romance (“Novela y tan novela como cualquiera otra que así sea. Es decir, que así se llame, pues aquí ser es llamarse. ¿Qué es eso de que ha pasado la época de las novelas? ¿O de los poemas épicos? Mientras vivan las novelas pasadas vivirá y revivirá la novela. La historia es resoñarla”) e podemos até considerar que *Niebla* é um romance dialético pela estrutura que o divide em três partes marcadas pela forma de “intromissão” do narrador: os prólogos, a história dos personagens e os diálogos finais. É dialético por entretecer teoria e prática, expondo, no interior da própria narrativa, a teoria de um novo tipo de

romance, um meta-romance: a “nivola”. Escrito a partir de 1907 e só publicado em 1914, é anterior portanto a *Seis personagens a procura de um autor*, de Luigi Pirandello.

A poesia tem ora esse lugar privilegiado e valioso na contemporaneidade. É o caso, novamente, de Didi-Huberman (2011), que se debruça sobre o poeta da imagem Pier Paolo Pasolini, deslocando o olhar para a luz intermitente e fraca dos existentes, representantes, no entanto, do estágio perdido do *mýthos* anterior ao *lógos*, da contemplação do tempo precedente à aceleração da imagem, e, em última instância, o *Darstellung*, a materialização da resistência pura. Há mais poetas que, de algum modo, guardam uma relação com o fluxo ou com o informe das nuvens. É o caso de Hilda Machado, em que a paisagem celeste aparece de modo mais convencional, ou mesmo de Ana Cristina Cesar, cuja Névoa surge num sentido mais próximo do rastro ou de suspensão, como um plano de fundo. De toda forma, cada gesto de escrita possui uma singularidade, assim como a obra em si. À crítica literária, à filosofia e à teoria, existe uma alteridade poética e fragmentária, que deve ser respeitada na sua integridade.

5.4 A FRACA FORÇA MESSIÂNICA DA BRISA E O VOO MÍTICO DO PÁSSARO

Die Landschaft von Baudelaires Gedicht ist in der Tat die der im Nebel entrückten Stadt. Es ist der Canevas, auf den sich der ennui am liebsten stickt

Walter Benjamin¹²³

Na “*mist-ica*” benjaminiana, entre a Névoa (*mist*, em inglês) de Baudelaire e as profecias talmúdicas dos anjos, encontramos uma recorrência volumosa à paisagem brumada. No *LPP*, elas atingem os céus. Há *Nebelwelt*, “mundo nebuloso” (Benjamin, 2018, p. 195, D 1,1), no convoluto D, intitulado “Tédio, Eterno Retorno”, sobre o panorama como representação do firmamento em tempos de guerra; *Nebelmeer*, “mar

¹²³ “A paisagem do poema de Baudelaire é, de fato, a da cidade mergulhada na Névoa. É a tela preferida para se bordar o tédio” (tradução nossa). Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften – Band 5 – Das Passagen-Werk*. 2 Teilbände. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Mitwirkung von Gershom Scholem und Theodor W. Adorno. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch, (1982) 2018, p. 589, J 72,4.

de Névoas” (Baudelaire, 1861, p. 238), sobre a tarefa do colecionador, na epígrafe que abre esta tese; *Nebelbekannt*, “conhecida Névoa”¹²⁴ (Benjamin, 2018, p. 475, J 29,3), no caderno de Baudelaire; *Nebelreich*, “reino nebuloso” (Benjamin, 2018, pp. 138-139, B1a, 2), quando se faz a crítica ao universo “silencioso e impenetrável” da moda; *nebelhafte Definitionen*, “definições nebulosas” (Benjamin, 2018, p. 697, L 4, 3), no aforismo sobre Proudhon; *Nebel der Zukunft*, “Névoa do futuro” (Benjamin, 2018, p. 1.233, d 15a,2), em uma cita de Balzac¹²⁵ que se assemelha aos homens no jogo de sombras, no mito da Caverna de Platão, entre outras expressões em cartas e anotações, tais como *Nebelbild*, “imagem enevoadada” (Benjamin, 2018, p. 1.161), em correspondência com Gretel Adorno; *Blutnebel*, “Névoa de sangue” (Benjamin, 2018, p. 1.354), em missiva trocada com o escritor alemão-israelense Werner Kraft; e, nas notas preparatórias do *Passagens*, o termo *mystischen Nebelschleier*, “véu de Névoa” (Benjamin, 2018, p. 1.354).

Entretanto, é sem dúvida, com Baudelaire, que Benjamin irá elevar o patamar do ene-voa-do a outro registro, a da magia da linguagem. Deixando-se atravessar pela teologia judaica de Scholem, a conjunção dos astros de Blanqui (que estilhaça o mítico tempo contínuo da repetição), o princípio esperança do amigo Ernst Bloch, Bachofen e sua denúncia contra o imperialismo do logos em desmandos à natureza, a utopia de um mundo menos desigual de Fourier, dentre tantas vozes emudecidas na profusão da arte da escutatória exercida com fervor, quase caótico, pelo filósofo-literato judeu. A despeito da polifonia por vezes excessiva, ela guarda uma coerência de sentido mística. Para além do fulgor no qual esquadrinha Benjamin, como um pensador de ideias originárias, torna-se mais válido, e não menos depreciador, pensá-lo enquanto um “escrivivente” de um umbral através do qual espíritos compõem uma elegia. Sensação, de teor semelhante, acontece no contato com a lírica de Baudelaire: ambos se imiscuem, não se sabe a quem pertence a Névoa. As melancolias se enredam, costuram-se. O que se forma é uma imagem dialética liberta, pela comunhão de ambos.

Tomemos os versos do poema *Spleen*, de Baudelaire, que menciona a relação entre vigília e sonho freudianos, por meio da construção “Que o granito, cercado por suspeita esquiiva, / a dormir nos confins de um Saara enevoadado” (Baudelaire, 2019, p.

¹²⁴ “*Lyon ist für seinen dichten Nebelbekannt*”. Em tradução livre, “Lyon é conhecida pela sua densa Névoa”.

¹²⁵ “Balzac vê os homens engrandecidos pela Névoa do futuro, atrás da qual eles se movem”.

260). Aqui observamos outra imagem dialética, que se move entre o deserto e a bruma, que causa uma rotura nos sentidos. Prevalece, nesse caso, uma estética do limiar, a partir desta evocação, distinto das ideias de clareza, beleza e determinação. Em “O cisne”, o poeta francês lamenta a transição célere de uma Paris que perde sua forma enquanto essência. A tristeza transmuta-se em raiva, pela perda de viço de uma cidade, outrora tomada por “viveiro de aves”, pelo “cisne”, que hoje esfrega suas asas na “poeira do chão” (aqui o pó). Indireta, a recorrência à Névoa cidadina, decaída, aparece em termos como “temporal sombrio” e “céu frio”; ou, ainda, como fantasmagoria, no verso “a brilhar nas vidras, o entulho confuso” (Idem, pp. 307-308). O poema *Os sete velhos*, cujo fragmento aparece na epígrafe introdutória desta tese, revolve a imagem da Névoa, provavelmente, de maneira mais precisa, tanto em citação verbal, com “a névoa amarela e suja”, quanto na inferência “monstruoso mar sem litoral” (Idem, p. 238).

No ensaio *PC*, Benjamin (2020) antevê o gesto do poeta como um jogo dialético, no qual a intenção alegórica prende-se ao paradoxo da morte-vida dos homens urbanos. “A alegoria agarra-se às ruínas” (Benjamin, 2020, p. 163). No texto *PSIB*, que integra o *Passagens*, Benjamin retoma a lírica do cisne. Fala do sol esbranquiçado no contexto de uma cidade puída. Vê a paisagem urbana como um vidro quebradiço, mas também transparente. Em nenhum momento, expressa, verbalmente, o fenômeno do enevoado, no entanto põe em relevo um fragmento do poeta belga Émile Verhaeren: “(...) a cidade fermenta/ Se um dia, do fundo das brumas e dos véus / Surgir nova figura de Cristo, em luz esculpida/ Que eleve a humanidade até si e decida/ Batizá-la no fogo dos astros novos do céu” (Verhaeren apud Benjamin, 2020, p. 85).

Um aforismo, no *LPP*, com a cita de um crítico literário a Baudelaire, é mais desvelador:

Baudelaire como poeta do *Spleen* de Paris. “Uma das características centrais dessa poesia, na verdade, é o tédio na bruma, tédio e nevoeiro misturados (nevoeiro das cidades); numa palavra, é o *spleen*. François Porché, *La vie Douleureuse de Charles Baudelaire*, Paris, 1926, p. 184. (Benjamin, 2018, p. 196, D 1,4)

A imagem do cisne é emblemática tanto quanto, diante do *spleen* baudelairiano. Remete ao voo do pássaro, bem como ao instante do *kairós*. Ou, ainda, a imagem da vela que, içada, agarra a brisa fugaz na análise primorosa de Gagnebin (1997). Também espelha a Tese II, de *SCH*, diante da frágil força messiânica, que é concedida aos oprimidos e mortos. Bem como, de novo no *LPP*, vemos a imagem dialética da águia,

que sobrevoa o presente, pa(i)rrar desvanecente. Uma imagem que desfere uma cesura breve, mas redentora. Transmutação do anjo da história. Assim, Benjamin vê Baudelaire, alegoricamente, entre a águia, com seu rasante mágico (o “passar voando”, na Tese V de *SCH*), e o ene-voa-do, citando Kierkegaard:

A melancolia, a soberba e as imagens. “Minha tristeza é minha fortificação que, tal um ninho de águias, se ergue no cume de uma montanha até as nuvens. Ninguém pode assaltá-la. Desta morada voo abaixo, em direção à realidade e capturo minha presa. Porém, não permaneço lá embaixo; levo-a para meu castelo. Minhas presas são imagens”. Soeren Kierkegaard, *Entweder-Oder*, Jena, 1911, vol. I, p. 38 (“Diapsalmata ad se ipsum”) (Benjamin, 2018, p. 196, D 1,4)

Assim, na filosofia da história de Walter Benjamin, os ecos, as ruínas, os fragmentos, todos compondo uma Névoa de detritos na cidade plúmbea moderna, têm uma papel crucial. Com vimos, em relação à crítica que ele faz ao conceito de indução no interior da filosofia da arte, o objeto fica em último plano, na sua condição de coisas observada. Enquanto isso, o esteta disseca, destrincha, porém trata a obra de arte como mero corpo destituído de espírito. Trata-se de mera pesquisa estética indutiva e, em última instância, subjetiva.

Entra, nessa crítica, a formulação que Benjamin (2012) faz sobre a empatia (*Einfühlung*) na Tese VII de *SCH*. Isso porque privilegia a ótica do dominador sobre o dominado: a empatia sentimental acaba por contaminar o ser racional e o leva a seguir a narrativa dos vencedores, por filiação e amor-próprio, e não por sensatez, o que aproxima, aqui, a despeito das críticas, a um laivo kantiano.

Ora, se a empatia enxerga tudo como dado, considerando as formas de arte elementos pré-moldados, não sobra espaço para a silêncio movente das coisas e dos entes enevoados. Constatação que reverbera, em meio à paisagem ruidosa das cidades tomadas por carros, máquinas possantes e invenções algorítmicas da comunicação, nos conceitos benjaminianos sobre narração e memória.

É nesse sentido que se torna impossível, para Benjamin, uma apocatástase, ou seja, uma salvação total de todos os seres. A redenção, esta, sim, dirige-se aos elementos puidos, pedaços de um tempo de outrora. Fragmentos dos vencidos, poeira dos séculos. Tais existentes é que estão no centro de outra forma de salvação. E ela somente pode se dar, após os procedimentos mediante saltos dialéticos e as cesuras, por intermédio da coleta das ruínas e dos ecos, aqui dispersos na imagem enevoadada. Incluindo o anjo da história, cujas asas estão tomadas pela poeira e pela Névoa cidadina.

O “tikkun”, em hebraico, reparação ou restauro, funciona como uma resposta teológica a estes objetos congelados pela ordem das coisas que imobiliza seus gestos e seus espíritos. Estanques, postos sob grades, agonizam asfixiados na vitrine da historicização dos vencedores e seu séquito de empáticos. Como afirma nas teses sobre o conceito da história, Benjamin (2012) defende a ativação da centelha da esperança, capaz de reavivar a consciência crítica das injustiças cometidas no passado, contra a natureza, o tempo vivo, os oprimidos e as entidades enevoadas. Esta é uma das maneiras que seres e entes poderão se liber(t)ar do jugo de um tempo-espço sufocante da asfíxia.



Figura 13: Daedalus and Icarus (circa 1630), do pintor barroco Girolamo Riminaldi (1593 - 1630), acervo Colezioni d'arte Gruppo Banca Carige, Itália.

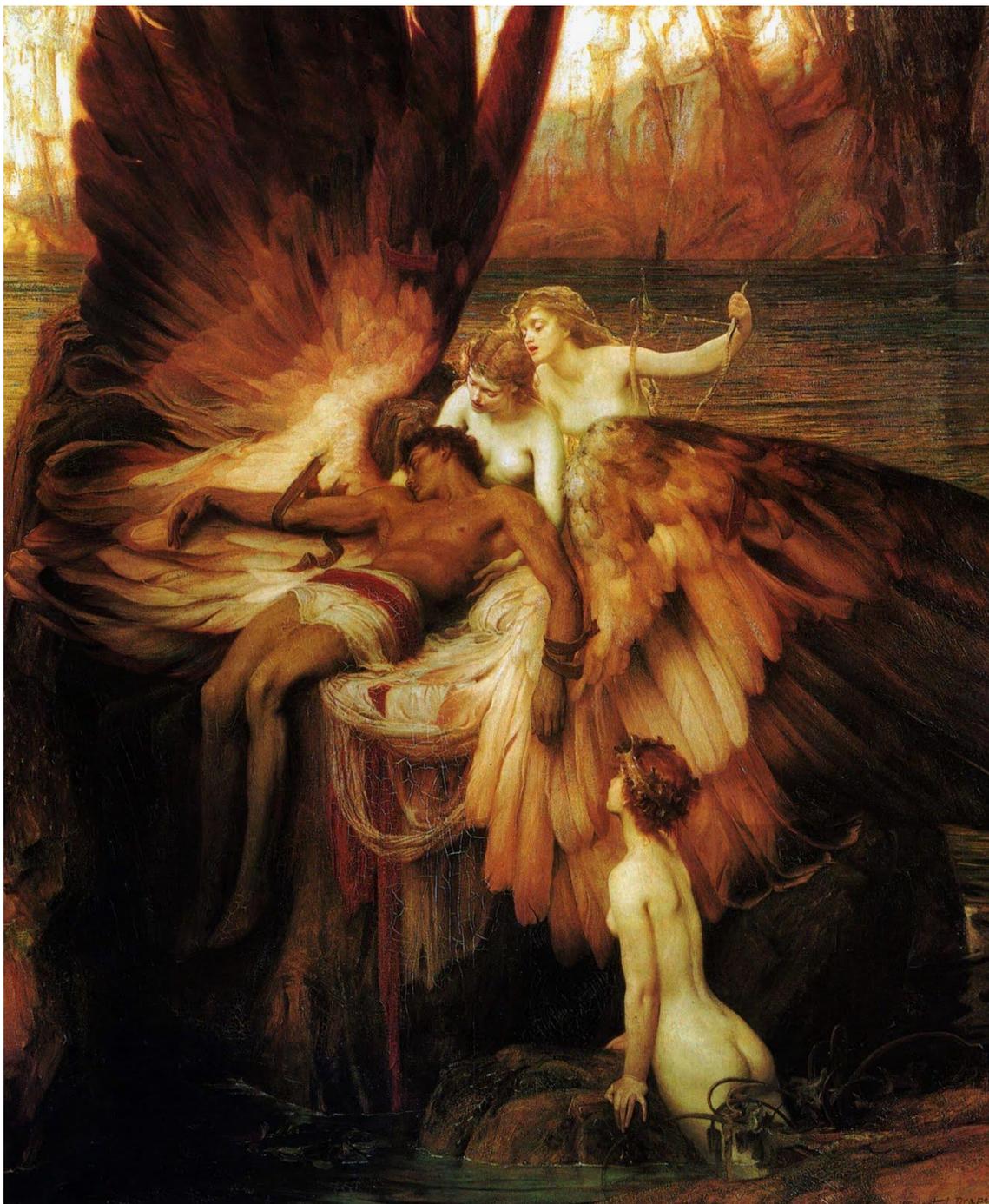


Figura 14: Lamento por Ícaro (*The Lament for Icarus*, 1898), do impressionista inglês Herbert James Draper (1863-1920), que mostra o filho de Dédalo, personagem da mitologia grega, morto e rodeado pelas ninfas

6. CONCLUSÃO

Conforme exposto nesta tese, tensionada sob a mimese do gesto benjaminiano de “apresentação” (*Darstellung*), procuramos compor um mosaico justo, ao menos o mais fidedigno possível, acerca da presença-ausência (ou ausência-presença) da Névoa. Tal existência prefigura uma ética do existente real, por meio de uma filosofia da história dedicadas à descrição salvadora de suas opacas vivências em um mundo incrustado sob o signo da bruma.

Em primeiro momento, estabelecemos as bases de uma possível leitura do método benjaminiano da crítica por uma teoria do conhecimento de arco alargado. É evidente que aqui não pretendemos esgotar a propedêutica esboçada, em vida, pelo filósofo judeu, mesmo diante de sua pesarosas e penosas dificuldades financeiras e pessoais. Tampouco objetificou-se, neste texto, subsumir as várias entradas possíveis em seus escritos, sobretudo em relação ao projeto inacabado das *Passagens*, mote principal desta pesquisa, em função de sua abertura imanente – e, ainda, inconclusa por motivo maior, de uma vida abreviada pela escalada do nazifascismo e pelo horror na Europa.

Assim, em linhas gerais, defendemos o tríptico gesto do desvio, da cesura e da coleta como etapas preliminares para o acercamento do pensamento benjaminiano à luz de suas observações e teorias em torno da Névoa. Compreendemos que tal ideia, embora esteja representada sob uma rica tradição na literatura e na crítica acadêmica, ainda não obteve o devido reconhecimento por parte de um exitoso corpo exegetico que se debruça há mais de oito décadas, com demasiado esmero e precisão, sobre o espólio intelectual e as contribuições sensivelmente singulares de Walter Benjamin.

O sentido desta tese vai no caminho de uma contribuição aos estudos benjaminianos no Brasil, como uma tentativa de se tentar desvelar a postura diante de algo ínfimo, mero fragmento, e que, no entanto, incorpora questão centrais na filosofia da história do pensador berlinense. Traçamos um percurso metodológico auxiliado pelos saltos dialéticos: do véu à fantasmagoria, da crítica à história progressista à efetivação de um materialismo histórico *sui generis*, da Aura à técnica, do sonho ao despertar como imaginação, da melancolia à redenção teológica dos anjos talmúdicos, e, por fim, da atualidade imobilizada aos tempos-de-agora (*Jetztzeit*). Esses movimentos ajudam a entender não somente as tópicas em torno das principais ideias de Benjamin que orbitam a nossa constelação da poeira e da Névoa, como também iluminam, de modo profano,

os meandros e as atitudes filosóficas de um agir ético dentro das lacunas e dos labirintos na cidade tomada pela bruma dos tempos.

Por fim, consideramos as teorias de Gagnebin sobre a brisa e a angeologia, além da linguagem da magia segundo Menninghaus junto à dialética da imagem proposta por Buck-Morss, como elementos fulcrais para uma melhor compreensão do fenômeno que escolhemos. Concluímos, em respeito às análises sobre a poesia e o *spleen* de Charles Baudelaire, que as figuras do “ene-voa-do”, do cisne e, mais particularmente, da águia, comportam-se como entes da redenção do fragmento, como já pensara o filósofo alemão, de modo esparso e não-sistemático em seus textos.

Entende-se que esta tese oferece um aporte, embora não-vasto e não-prolixo acerca da Névoa, com uma dimensão razoável aos estudos benjaminianos no País e, sobretudo, em língua portuguesa. A busca maior deu-se a partir, metodologicamente, de um entorse na linguagem e na epistemologia, ou seja, ainda se mantendo aderente ao formato de uma tese científica e filosófica, em moldes e tempos acadêmicos. Houve uma preocupação simultânea com uma própria experimentação na linguagem, ao invés de proceder à simples cópia ou reprodução em grade do pensamento benjaminiano. Também não se pretendeu, desde os primeiros momentos da pesquisa, ali em 2018, estabelecer um comentário atualizador ou uma exegese totalizante das teorias do Benjamin filósofo. Pelo contrário, o esforço encaminhou-se mais no sentido do primado de um ente-forma ínfimo, de constituição evanescente e antimetafísica que espelha o mundo como uma mônada, situando-se, assim, de modo coerente à filosofia da história benjaminiana em torno dos fragmentos e do *Trauerspiel*.

Em relação à Névoa, esta pesquisa acredita ter dado os primeiros passos no acercamento a ela. No entanto, sabe-se que se trata, este texto em si, de um resultado incipiente e limitado por diversas situações. A pesquisa corresponde, portanto, como foi explicitado na introdução, de uma opção de entrada dentro do mosaico infinito que é a “eternidade dos astros” do LPP, parafraseando Blanqui. É impossível esgotá-la. Até porque é da sua própria natureza não ser exaurida, ainda que esteja, hoje, sob a nódoa dos tempos de um Deus pagão. As passagens parisienses (claro, uma alegoria!) também configuram este espaço-tempo das coisas aberto pelas bordas e umbrais sem fim; o que se limitam são o corpo humano e sua vaidade do *lógos* centralizador.

Assim posto, esta tese defende o valor imanente e transitório de uma Névoa mítica contra sua versão empobrecida. E, embora caída, tal como o anjo da história sob

a nódoa do amontoado de ruínas, ela terá, ainda, a capacidade de se reerguer em meio à tempestade e liberar os objetos em sua fraca força messiânica. Para isso, é preciso içar velas. Levantar as mãos – e os livros – bem alto. O princípio esperança, de Bloch, na tentativa de se pensar mundos possíveis, e os vaga-lumes de Didi-Huberman constituem exemplos de que é possível sonhar dentro deste Real de um novo decrépito, ainda que estejamos mergulhados em um brutalismo opressivo de imagens e catástrofes empilhadas. Todavia, conforme Benjamin, é na dobra pelo passado que o presente pode se tornar, enfim, um instante revolucionário e redentor.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- _____. *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- _____.; FABBRI, L.; FAY, E. *On the Limits of Violence*. *Diacritics*, Volume 39: 4, Winter 2009, pp. 103-111. Disponível em: <https://doi.org/10.1353/dia.2009.0034>. Acesso: 15 jan 2022.
- _____. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- _____. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- _____. *O que resta de Auschwitz?* São Paulo: Boitempo, 2008.
- _____. “Per un'ontologia e una politica del gesto”. In: *Giardino di studi filosofici*. Macerata: Quodlibet, 2018. Trad. de Vinícius N. Honesko. Disponível em: www.quodlibet.it/libro. Acesso: 11 jan 2022.
- ADORNO, Theodor W.; BENJAMIN, Walter. *Correspondência 1928-1940*. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. 2ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- _____.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento – fragmentos filosóficos*. Tradução Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- _____. *Minima moralia*. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2017.
- _____. *Sobre Walter Benjamin – recensiones, artículos, cartas*. Texto fijado y anotado por Rolf Tiedemann. Traducción de Carlos Fortea. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.
- ANDRADE, Ana Luiza. “As ruínas do Recife, da cidade do sonho à catástrofe”. In: *Outros Críticos (Impresso)*, 7ª ed, Recife, 2015, pp. 1-22.
- _____. “Açúcar: poeira, pólvora, poesia”. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 21, Brasília: 2003.
- _____.; BARROS, Rodrigo Lopes de; CAPELA, Carlos Eduardo Schmidt (Org.). *Ruinologias – ensaios sobre os destroços do presente*. Florianópolis: EdUFSC, 2016.
- ANDRIOPOULOS, Stefan. *Aparições espectrais – o idealismo alemão, o romance gótico e a mídia óptica*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- ANTELO, Raúl. *A ruinologia*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2016.
- _____. (Org.). *João do Rio - A alma encantadora das ruas*. 1ª Ed. 7ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *Objecto textual*. Coleção Memo. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina e do Parlamento Latino-Americano, 1997.
- ARENDT, Hannah. *Entre passado e futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- _____. *Origens do totalitarismo: anti-semitismo, imperialismo, totalitarismo*. Tradução de Roberto Raposo. 3ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. “Walter Benjamin – 1892-1940”. In: *Homens em tempos sombrios*. Tradução Denise Bottman. Posfácio Celso Lafer. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, pp. 71-92.
- ARIEL, Marcelo. *A névoa dentro da nuvem – prosa reunida*. São Paulo: Lumme, 2017.
- ARISTÓTELES. *Metafísica*. In: REALE, Giovanni. *Metafísica II: Texto grego com tradução ao lado*. Trad. Marcelo Perine. Rev. Marcelo Perine. São Paulo: Edições Loyola, 2001.
- A viagem de Majub (Majubs Reise)*. KNOPF, Eva. Alemanha: 2013. 49 min.

- BARJA, Juan (Org.). *Atlas Walter Benjamin - Constelaciones*. Producción y coordinación César Rendueles. Documentación Raquel Martínez, Natalia Ruiz Martínez, Elisabeth Sánchez y Ana Users. Madrid (España): Círculo de Bellas Artes (CBA)/Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC)/Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), 2010.
- BARRENTO, João. *Limiares sobre Walter Benjamin*. Florianópolis: Ed. UFSC, 2013.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara – nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUDELAIRE, Charles (1861). *As flores do mal*. Tradução e organização de Júlio Castañon Guimarães. Edição bilíngue. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- BENJAMIN, Walter. *Agesilaus Santander*. Tradução de Helano Ribeiro. 1ª ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2021.
- _____. *Baudelaire e a modernidade*. Tradução de João Barreto. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- _____. *Gesammelte Schriften – Band 5 – Das Passagen-Werk*. 2 Teilbände. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Mitwirkung von Gershom Scholem und Theodor W. Adorno. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch, (1982) 2018.
- _____. *Berliner Kinderheit um neuzehnhundert*. Mit Einem Nachwort von Theodor W. Adorno. Frankfurt am Main: Suhrkamp, (1987) 2010.
- _____. *Diário parisiense e outros escritos – a nova literatura francesa de Proust, Gide e Valéry*. Organização e tradução Carla Milani e Pedro Hussak. São Paulo: Hedra, 2020.
- _____. *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. Tradução Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Livraria Duas Cidades/Editora 34, 2009.
- _____. *Ensaio sobre Brecht*. Tradução de Claudia Abeling. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2017.
- _____. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013.
- _____. *Estética e sociologia da arte*. Edição e tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- _____. (Org.). *Gente Alemã – uma série de cartas*. Organização de Walter Benjamin sob o pseudônimo Detlef Holz. Tradução Daniel Martineschen. Posfácio Suzana Scramin. Florianópolis: Editora Nave, 2020.
- _____. *Illuminations*. Edited by Hannah Arendt. Translated by Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1999.
- _____. *Imagens de pensamento/Sobre o haxixe e outras drogas*. Ed. e trad. de João Barrento. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- _____. *La dialéctica en suspenso*. Traducción de Pablo Oyarzún Robles. 2ª ed. Santiago: LOM Ediciones, 2009.
- _____. *Linguagem, Tradução, Literatura [Filosofia, teoria e crítica]*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- _____. *O anjo da história*. Organização e tradução João Barrento. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- _____. *Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- _____. *Obras Escolhidas II: Rua de Mão Única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

- _____. *Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 3ª ed. 5ª reimp. São Paulo: Brasiliense, (1994) 2018.
- _____. *O capitalismo como religião*. Organização Michael Löwy. Tradução Nélio Schneider, Renato Ribeiro Pompeu. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2013.
- _____. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução, introdução e notas de Márcio Seligmann-Silva. 3ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- _____. *Origem do drama trágico alemão*. Edição e tradução João Barrento. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- _____. “Parque central”. In: BENJAMIN, W. *Baudelaire e a modernidade*. 1. ed. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 151-189.
- _____. *Passagens*. Edição alemã de Rolf Tiedemann; organização da edição brasileira Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Féres Matos. 1ª reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, (1982) 2018.
- _____. *Selected Writings. Volume 1, 1913-1926*. Edição M. Bullock e M. W. Jennings. Cambridge/Londres: The Belknap Press of Harvard University Press, 2002.
- _____. *Selected Writings. Volume 2, Parte 1, 1927-1930*. Edição M. W. Jennings, Howard Eiland e Gary Smith. Tradução Rodney Livingstone *et all*. Cambridge/Londres: The Belknap Press of Harvard University Press, 2005.
- _____. *Selected Writings. Volume 2, Parte 2, 1931-1934*. Edição M. W. Jennings, Howard Eiland e Gary Smith. Tradução Rodney Livingstone *et all*. Cambridge/Londres: The Belknap Press of Harvard University Press, 2005.
- _____. *Selected Writings. Volume 3, 1935-1938*. Edição Howard Eiland e M. W. Jennings. Tradução Edmund Jephcott, Howard Eiland *et all*. Cambridge/London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2006.
- _____. *Selected Writings. Volume 4, 1938-1940*. Edição Howard Eiland e M. W. Jennings. Cambridge/London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2002.
- _____. “Sobre o conceito da história”. In: *O anjo da história*. Org. e trad. João Barrento. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- _____. *Sobre o conceito de história – edição crítica*. Adalberto Müller e Márcio Seligmann Silva (org.); notas de Márcio Seligmann Silva. São Paulo: Alameda, 2020.
- _____. *Sobre o programa da filosofia por vir*. Tradução e posfácio de Helano Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora 7 letras, 2019.
- _____. *The correspondance of Walter Benjamin – 1910-1940*. Edição e notas de Gershom Scholem e Theodor Adorno. Tradução de Manfred R. Jacobson e Evelyn M. Jacobson. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, (1978) 1994.
- _____.; SCHÖTTKER, Detlev; BUCK-MORSS, Susan; HANSEN, Miriam. *Benjamin e a obra de arte – técnica, imagem e percepção*. Tradução Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Organização Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória – ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BRECHT, Bertolt. *Poesie politiche*. Introduzione di Alberto Asor Rosa. A cura di Enrico Ganni. Traduzione di Paola Barbon et al. Torino: Einaudi, 2014.
- BORGES, Maria. *Emotion, Reason, and Action in Kant*. London: Bloomsbury, 2019.
- BRETAS, Aléxia. *Fantasmagorias da modernidade – Ensaio benjaminianos*. São Paulo: Unifesp, 2017.
- BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó: Editora Universitária Argos, 2002.

- _____. “Estética e anestésica: o ensaio ‘Sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado”. In *Travessia - Revista de Literatura*. Florianópolis: UFSC, ago-dez. 1996, nº 33, pp. 11-41.
- _____. *Mundo de sonho e catástrofe - o desaparecimento da utopia de massas na União Soviética e nos Estados Unidos*. Tradução e notas de Ana Luiza Andrade, Rodrigo Lopes de Barros e Ana Carolina Cernicchiaro. 1ª ed. Florianópolis: EdUFSC, 2018.
- _____. *O presente do passado*. Trad. Ana Luiza Andrade e Adriana Varandas. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.
- _____. *The Origins of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute*. Hassocks: Harvester Press, 1977.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- BUTLER, Judith. *Vida precária*. Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar. São Carlos, Departamento e Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCar, 2011, n.1, p. 13-33.
- CAPELA, Carlos Eduardo Schmidt; REALES, Liliana (Org.). *Arquivos de passagens, paisagens*. Florianópolis: EdUFSC, 2012.
- COHEN, Hermann. *Das Princip der infinitesimal-methode und seine Geschichte – Ein Kapitel zur Grundlegung der Erkenntnisskritik*. Berlin: Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung (Harwitz und Gossmann), 1883.
- _____. *La Théorie kantienne de l'expérience*. Trad. E. Dufour et J. Servois. Paris: Cerf, 2001.
- CUOZZO, Gianluca. *L'angelo della mellancholia – allegoria e utopia del residuale in Walter Benjamin*. Milano/Udine: Mimesis Edizioni, 2009.
- D'ANGELO, Martha. *Arte, política e educação em Walter Benjamin*. São Paulo: Edições Loyola, 2006.
- DAMIÃO, Carla Milani. “Benjamin, leitor de Kierkegaard”. In *Revista de Filosofia Moderna e Contemporânea*. Brasília. Vol. 2, nº 1, 2014, pp. 165-176.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx – o Estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- _____. *Força de lei – fundamento místico de autoridade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- _____. “Spectographies”. In *Ecographies on television: filmed interviews – Jacques Derrida and Bernard Stiegler*. Cambridge/Oxford: Polity Press; Blackwell Publishers, 2002, pp. 113-135.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem queima*. Tradução Helano Ribeiro. Prefácio de Raúl Antelo. Curitiba: Medusa, 2018.
- _____. *A imagem sobrevivente – história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- _____. *Cascas*. Tradução André Telles. Entrevista Hana Feldman. São Paulo: Editora 34, 2017.
- _____. *Invenção da histeria – Charcot e a iconografia fotográfica de Salpêtrière*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- _____. *Ninfa fluida – essai sur le drapé-désir*. Paris: Gallimard, 2015.
- _____. *O que vemos, o que nos olha*. Prefácio de Stéphane Huchet. Tradução de Paulo Neves. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- _____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Revisão de Consuelo Salomé. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

- _____. (2005). “The Supposition of the Aura: The Now, the Then and Modernity”, in Benjamin, A., 2005b, pp. 2–18.
- DUARTE, André. *Heidegger e o outro: a questão da alteridade em Ser e tempo*. In: *Natureza Humana* 4 (1): 157-185, jan-jun. Curitiba: Editora UFPR, 2002.
- DUQUE-ESTRADA, Paulo Cesar. “Sobre a obra de arte como acontecimento da verdade”. In: *O que nos faz pensar*. Rio de Janeiro: Departamento de Filosofia da PUC-Rio, n. 13, 1999.
- EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Tradução de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- _____. *Marxismo e crítica literária*. Tradução de Antônio Sousa Ribeiro. Porto: Edições Afrontamento, 1976.
- _____. *Walter Benjamin or towards a revolution criticism*. London: Verso Editions and NLB, 1981.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Tradução Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, (1963) 1973.
- HEIDEGGER, M. *A origem da obra de arte*. In: MOOSBURGER, L. B. “A origem da obra de arte” de Martin Heidegger: tradução, comentário e notas. Curitiba: UFPR, 2007. 149 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.
- _____. *Ensaaios e conferências*. Petrópolis: Vozes, 2001.
- _____. *Ser e tempo*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 2009.
- FENVES, Peter. *The messianic reduction – Walter Benjamin and the shape of time*. Stanford/California: Stanford University Press, 2011.
- FERRIS, David S. *The Cambridge introduction to Walter Benjamin*. New York: Cambridge University Press, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *Doença mental e psicologia*. Trad. Lilian Rose Shalders. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1975, pp. 49-67.
- _____. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *Naissance de la bipolotique*. Paris: Gallimard, 2004.
- _____. *Sécurité, Territoire, Population*. Paris: Gallimard, 2004.
- FRAGOSO, Fernando. “Sobre dois conceitos de arte em A origem da obra de arte”. In: WU, Roberto (org). *Heidegger e sua época - 1930-1950*. Porto Alegre: Clarinete, 2014. XXX p. ; 21 cm – (Heidegger e sua época; v. 2).
- FREUD, Sigmund (1900). *A interpretação dos sonhos*. Vol. 1 e 2. Tradução de Walderedo Ismael de Oliveira e revisão de Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.
- _____. *Cinco lições de psicanálise; A história do movimento psicanalítico; O futuro de uma ilusão; O mal-estar na civilização; Esboço de psicanálise*. Seleção de textos de Jayme Salomão. Traduções de Durval Marcondes et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção “Os Pensadores”).
- _____. *Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Obras completas vol 12. Tradução e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. *Luto e melancolia*. Tradução, notas e introdução de Marilene Carone. Textos de Maria Rita Kehl, Modesto Carone e Urania Tourinho Peres. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- _____. “Projeto de uma psicologia científica”. In: *Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Estabelecida por James Strachey e

Anna Freud. Trad. José Otávio de Aguiar Abreu. Vol 1. São Paulo: Imago. 1976, pp. 213-305.

_____. (1923a). “Neurose e psicose”. In: _____. 1976. Op. Cit. Vol. XIX.

_____. (1924a). “A perda da realidade na neurose e na psicose”. In: _____. 1976. Op. Cit. Vol. XIX.

_____. (1914g). “Recordar, repetir e elaborar”. In: _____. 1976. Op. Cit. Vol. XII.

_____. (1927). “O futuro de uma ilusão”. In: _____. 1976. Op. Cit. Vol XXI.

_____. (1919). *O infamiliar* [Das Unheimliche]. 1. ed. Tradução: Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

FRIEDLANDER, Eli. *Walter Benjamin – a philosophical portrait*. Cambridge/London: Harvard University Press, 2012.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2014.

_____. *Lembrar, escrever, esquecer*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. *Walter Benjamin – os cacos da história*. Tradução de Sônia Salzstein. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Freud e o inconsciente*. 2ª ed. 23ª reimpressão. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

GELLEY, Alexander. *Benjamin’s Passages – dreaming, awakening*. New York: Fordham University Press, 2015.

GILLOCH, Graeme. *Walter Benjamin – critical constellations*. Cambridge/Malden: Polity Press/Blackwell Publishers, 2002.

GRAVES, Robert. *Os mitos gregos: volumes 1 e 2*. Trad. Fernando Klabin. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

GRAZIOLI, Elio. *La polvere nell’arte*. Milano: Bruno Mandatori, 2004.

HAMACHER, Werner. *Lingua amissa*. Traducción de Laura S. Carugati y Marcelo G. Burello. 1ª ed. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2012.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria, construção e interpretação da metáfora*. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

HANSEN, Beatrice; BENJAMIN, Andrew (Org.). *Walter Benjamin and romanticism*. New York/London: Continuum, 2002.

HEGEL, W. F. *Fenomenologia do Espírito*. Petrópolis: Vozes, 2003.

HOMBURG, Phillip. “Towards a benjaminian critique of Hermann Cohen’s logical idealism”. In *Anthropology & materialism (Online)*. Issue Discontinuous infinities, vol. 1, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/am.742>. Acesso: 15 jan 2022.

HORVAT, Barbara Valle. *Ruínas do feminino em Walter Benjamin – diálogos entre filosofia e gênero*. 1ª ed. São Paulo: Digital Books, 2012.

KONDER, Leandro. *Walter Benjamin - o marxismo da melancolia*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

KANT, Immanuel (1781). *Crítica da razão pura*. Tradução Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. 5ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

_____. (1781). *Kritik der reinen Vernunft*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1956.

_____. (1783). *Prolegômenos a toda a metafísica futura que queira apresentar-se como ciência*. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1988.

_____. (1788). *Crítica da razão prática*. Tradução Valério Rohden. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

_____. (1790). *Crítica da faculdade de juízo*. Tradução Valério Rohden e António Marques. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

- KIERKEGAARD, S. *A repetição*. Tradução, introdução e notas de José Miranda Justo. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2009.
- _____. “O desespero humano”. In: *Os pensadores. Diário de um sedutor; Temor e tremor; O desespero humano*. Traduções, introdução e notas de Jose Carlos Grifo, Maria José Marinho, Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. Rio de Janeiro: Gávea, 1984.
- LACAN, Jacques. *O seminário*. Livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Trad. M. D. Magno. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, (1964) 1985.
- _____. *O seminário*. Livro 20: mais, ainda. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Trad. M.D. Magno. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, (1972) 1985.
- LEBRUN, Gérard. *Kant e o fim da metafísica*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- LEIBNIZ. (1714). *Princípios de Filosofia ou Monadologia*. Trad. Luís Martins. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987.
- LIMA PINTO, Emerson. “Walter Benjamin e Gadamer: um diálogo hermenêutico com uma tese sobre o conceito de história”. In: Anais da VII Mostra de Iniciação Científica do Cesuca. Cachoeirinha (RS): Unisinos, 2013.
- LÖWY, Michael. “A contrapelo”: a concepção dialética da cultura nas teses de Walter Benjamin (1940). *Revista Lutas Sociais*. São Paulo: PUC-SP, n.25/26, p.20-28, 2º sem. de 2010 e 1º sem. de 2011. Acesso: 15 jan 2022.
- _____. *A revolução é o freio de emergência – ensaios sobre Walter Benjamin*. Trad. Paolo Colosso. São Paulo: Autonomia Literária, 2019.
- _____. *Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. Tradução da tese Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Luiz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.
- LUKÁCS, G. *História e consciência de classe – estudos sobre a dialética marxista*. Tradução Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- MARGEL, Serge. *Arqueologias do fantasma – técnica, cinema, etnografia, arquivo*. Organização João Camilo Pereira. Tradução de Maurício Chamarelli e Anne Dias. Belo Horizonte: Relicário, 2017.
- MARX, K. *O Capital - Livro I – crítica da economia política: O processo de produção do capital*. Tradução Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.
- _____; ENGELS, F. *Manifesto do partido comunista*. 1ª ed. São Paulo: Expressão popular, 2008.
- MATOS, Olgária. *Benjaminianas – cultura capitalista e fetichismo contemporâneo*. São Paulo: Unesp, 2010.
- _____. “Iluminação mística, iluminação profana: Walter Benjamin”. In: *Revista Discurso*, nº 23, 1994, pp. 87-108.
- _____. *Os arcanos do inteiramente outro: a Escola de Frankfurt, a melancolia, a revolução*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *O Iluminismo visionário: Walter Benjamin leitor de Descartes e Kant*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- MBEMBE, Achile. *Necropolítica – biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte*. São Paulo: N-1 Edições, (2003) 2018.
- MCFARLAND, James. *Constellation – Friedrich Nietzsche and Walter Benjamin in the now-time of history*. New York: Fordham University Press, 2013.
- _____. *Brutalismo*. São Paulo: N-1 Edições, 2021.
- MENNINGHAUS, Winfried. *Saber de los umbrales: Walter Benjamin y el pasaje del mito*. 1ª ed. Buenos Aires: Biblos, (1986) 2013.

- _____. *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, (1980) 1995.
- _____. “Walter Benjamin’s Variations of Imagelessness”. In *Critical Horizons: A Journal of Philosophy and Social Theory*, 14(3), 2013, pp. 407–428. Acesso: 22 jun 2023. Doi: 10.1179/1440991713z.00000000016.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Conversas, 1948*. Organização e notas de Stéphanie Ménasé. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 2º ed.
- MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg and the image in motion*. Translated by Sophie Hawkes. Foreword by Georges Didi-Huberman. Cambridge/Londres: The MIT Press, 1998.
- MISSAC, Pierre. *Passagens de Walter Benjamin*. Tradução de Lilian Escorel. Apresentação de Olgária Matos. 2ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2020.
- MOSÈS, Stéphane. *The angel of history – Rosenzweig, Benjamin, Scholem*. Translated by Barbara Harschav. Stanford, California: Stanford University Press, (1992) 2009.
- MURICY, Katia. *Figuras da verdade – Nietzsche, Benjamin e Foucault*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Belo Horizonte: Relicário, 2020.
- NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Tomo 1. Prefácio de W. Meyer Lübke. 2ª imp. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1955.
- NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich. (1873). *Considerações extemporâneas*. In: *Obras incompletas*. Coleção Os Pensadores: seleção de textos de Gérard Lebrun. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999, pp. 267-298.
- _____. (1878). *Humano, Demasiado Humano - Um Livro para Espíritos Livres*, 7ª reimpressão, tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. (1882). *A Gaia Ciência*, tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. (1886). *Além do Bem e do Mal - Prelúdio a uma Filosofia do Futuro*, tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. (1878). *Humano, Demasiado Humano - Um Livro para Espíritos Livres - Volume II*, tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. (1872). *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*, 2ª edição, 8ª reimpressão, tradução de J. Guinsmurg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- Noite e nevoeiro (Nuit et brouillard)*. RESNAIS, Alain. França: 1956. 32 min.
- OLIVEIRA, Bernardo Barros Coelho de. “Crítica e interpretação: aproximando Benjamin e Gadamer”. In: *Natureza humana – Revista de Filosofia e Psicanálise*. São Paulo: Sociedade Brasileira de Fenomenologia e Sociedade Brasileira de Psicanálise Winnicottiana, v. 10, nº 1, jun 2008.
- OLIVEIRA, Ranis Fonseca de. *O desespero e a angústia na filosofia de Kierkegaard*. São Paulo: PUC-SP, 2009. 86 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Filosofia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, 2009.
- OTTE, Georg; SEDLMAYER, Sabrina; CORNELSEN, Elcio (Org.). *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- _____; GUIMARÃES, César (Org.). *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

- _____ ; VOLPE, Miriam Lúcia. “Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin”. In *Fragmentos*, nº 18, Florianópolis, 2000, pp. 35-47.
- PANOFISKY, E. *Arquitetura gótica e escolástica – sobre a analogia entre arte, filosofia e teologia na Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, (1951) 1991.
- PINOTTI, Andrea. *Costellazioni – le parole di Walter Benjamin*. Torino/Italia: Giulio Einaudi Editore, 2018.
- PIZARNIK, Alejandra. *Diários*. Edición Ana Becciu. Titivillus (Online), 2003.
- PLATÃO. *O Banquete*. São Paulo: Atena, 1955.
- _____. *A República*. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 2000.
- PRADO, Adélia. *Bagagem*. 42º ed. Rio de Janeiro: Record, 2021.
- PREVEDELLO, Tatiana. *Emanações dos infernos: metáforas da (des)construção na poesia de Carlos de Oliveira*. Cadernos do IL. Porto Alegre, n.º 43, dezembro de 2011. p. 364-379.
- QUERIDO, Fabio Mascaro. “Fetichismo e fantasmagorias da modernidade capitalista: Walter Benjamin leitor de Marx”. Outubro (São Paulo), v. 21, p. 219-240, 2013.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Estética e política. Tradução de Mônica Costa Neto. São Paulo: Editora 34, 2009.
- _____. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2012.
- _____. *O destino das imagens*. Tradução de Mônica Costa Netto. Organização Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RAPETTI MOGOL, Alfredo; LAVEZZI, Mario; DATI, Beppe *et al.* *Mentre la notte va*. Disponível em: <https://testi-canzone.com>. Acesso: 20 jul 2023.
- RIBEIRO, Helano Jader. “Walter Benjamin: (i)mago de uma filosofia por vir”. In: Bruno Almeida Guimarães; Imaculada Kangussu; Marcelo de Mello Rangel; Romero Freitas. (Org.). *Hoje, Walter Benjamin*. 1ª ed. Belo Horizonte: Relicário, 2022, v. 1, pp. 81-94.
- RICKERT, Heinrich. *The limits of concept formation in natural science - a logical introduction to the historical sciences*. Edited and translated by Guy Oakes. Cambridge: Cambridge University Press, (1896) 1986.
- RYAN, Bartholomew. *Kierkegaard's indirect politics – interludes with Lukács, Schmitt, Benjamin and Adorno*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2014.
- ROSS, Alison. *Walter Benjamin's concept of image*. New York/London: Routledge, 2015.
- SIMON, Josef. “Hamann und die gegenwärtige Sprachphilosophie”. In: *Philosophie als Verdeutlichung: Abhandlungen zu Erkennen, Sprache und Handeln*. Berlin: De Gruyter, 2010. Acesso: 25 jun 2023. Doi: <https://doi.org/10.1515/9783110246476.2.221>.
- SCHOLEM, Gershom (Org). *The correspondence of Walter Benjamin and Gershom Scholem – 1932-1940*. Translated by Gary Smith and Andre Lefevere. New York: Schocken Books, 1989.
- _____. *Walter Benjamin: a história de uma amizade*. São Paulo: Perspectiva, 1989
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- _____. “Walter Benjamin: o estado de exceção entre o político e o estético”. In *Outra Travessia - Revista de Literatura*. Florianópolis: UFSC, 2005, nº 5, pp. 25-38.
- SIMMEL, Georg. “A ruína”. In: SOUZA, Jessé; ÖELZE, Berthold. *Simmel e a modernidade*. Brasília: UnB, 1998, p. 137-144.
- SOARES, Marcelo José. *A angústia como disposição afetiva em Ser e Tempo* [Dissertação]. Rio Grande do Sul: Universidade Federal de Santa Maria; 2010. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/ppgf>. Acesso: 23/06/2021.

- SOUZA, José Cavalcante de (Org.). *Os pré-socráticos: fragmentos, doxografia e comentários*. 2.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os Pensadores).
- STEINER, Uwe. *Walter Benjamin – an introduction to his work and thought*. Translated by Michael Winkler. Chicago/London: The University of Chicago Press, 2010.
- STEWART, Elizabeth. *Catastrophe and survival – Walter Benjamin and psychoanalysis*. New York/London: Continuum, 2010.
- VIRILIO, Paul. *Estética da desapareição*. Trad. Vera Ribeiro. 1ª ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- VITALE, Ida. *Não sonhar flores*. Trad. Heloisa Jahn. Rio de Janeiro: Roça Nova, 2020.
- WEIGEL, Sigrid. *Body- and image-space - Re-reading Walter Benjamin*. Translated by Georgina Paul with Rachel McNicholl and Jerremy Gaines. London/New York: Routledge, 1996.
- WITTE, Bernd. *Walter Benjamin – uma biografia*. Tradução Romero Freitas. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Edição Bilingue. Introdução Bertrand Russel. Tradução, apresentação e notas de Luiz Henrique Lopes dos Santos. 3ª ed. São Paulo: EdUSP, 2001.
- WIZISLA, Erdmut. *Walter Benjamin and Bertolt Brecht – the story of a friendship*. Translated by Christine Shuttleworth. New Haven/London: Yale University Press, 2009.
- _____; OPITZ, Michael (Org.). *Conceptos de Walter Benjamin*. Edición castellana al cuidado de María Belforte y Miguel Vedda. Buenos Aires: Los Cuarenta, 2014.
- WU, Roberto. “A experiência como recuperação do sentido da tradição em Benjamin e Gadamer”. In: Anos 90 (UFRGS Impresso), Porto Alegre, v. 11, n. 19/20, p. 169-198, jan./dez. 2004.
- _____. *Heidegger e a possibilidade do novo*. Rio de Janeiro: 2006. 265p. Tese de doutorado – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.